I. CONSTANTINESCU

INTRODUCERE ÎN LITERATURA CLASICA

EDITURA JUNIMEA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

I. CONSTANTINESCU

INTRODUCERE ÎN LITERATURA CLASICĂ

EDITURA „JUNIMEA“ — IAŞI
1978

COMPARATISMUL ȘI LITERATURA CLASICĂ

Imaginea tradițională despre literatura clasică (neoclasică)), rezultat aproape exclusiv al unei perspective istoric-literare, apare adesea limitată la perimetrul unei singure literaturi (cea franceză) și, într-o măsură, ca o consecință a „imitației" antichității : o literatură „monolitică" și „purificată" de tendințele și formele* extravagante *(neclasice). Fenomenele similare din alte literaturi treceau (și mai trec încă !) drept „ecouri" sau drept fenomene de calc literar.*

Din perspectiva literaturii generale, *se dovedește insuficientă chiar și înțelegerea generoasă a clasicismului ca o necesitate generală în Europa secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, ca o* forma-mentis *specifică vechiului continent. Analiza comparatistă descoperă, de pildă, că formula clasicismului francez este totuși una îngustă, că baza generală a fenomenului clasic este mult mai largă. Apar deci ca o necesitate metodologică depășirea acelui „provincialism european" care mai consideră încă literatura continentului nostru ca singurul centru iradiant în cultura mondială și adoptarea unei ferme perspective comparatiste. Comparatismul se impune uneori ca singura modalitate de exegeză a unor opere, a unor idei estetice, a unor tendințe artistice care-i pot părea istoricului literar izolate sau străine unele de altele. Formele literare clasice participă, adesea independent și la mari distanțe în spațiu și în timp, la existența unui* clasicism general, *impun, la nivelul întregii literaturi, condi-*

---

*) *Nu avem în vedere deci, în această încercare de sinteză, clasicismul greco-latin.*

Scanned with OKEN Scanner

ţiile sine qua non *ale operei clasice. Păstrînd sentimentul istoriei la care îl obligă mişcarea dialectică a formelor literare, comparatismul tinde, în acelaşi timp, să realizeze imaginea acelei „existenţe simultane a literaturii" (a întregii literaturi a lumii) — spaţiu ideal unde operele sînt păstrate în climatul lor specific, acela al valorii. „Ordinea simultană" a formelor literare clasice ar favoriza o privire critică asupra unui* clasicism general.

N-ar trebui neglijată nici şansa pe care o oferă un anume „strabism critic" ce ar vedea o dezvoltare „dublă", clasic-barocă (baroc-clasică) *a unor fenomene literare despre a căror „puritate" ne-a vorbit doar vechea critică europeană şi a căror „impuritate" originară nu distruge esenţa lor clasică.*

O carte despre literatura clasică (neoclasică) pune de la început problema ariei de referinţă a excursului comparatist şi pe aceea a „periodizării". Întrucît, cel puţin din punct de vedere teoretic, vremea „europo-centrismului" a trecut, intenţionăm să oferim asupra fenomenului literar clasic o perspectivă largă a ceea ce Etiemble numeşte „la littérature vraiment générale". Există nu numai în Europa culturi de permanenţă clasică, iar istoria literaturilor oferă şi alte exemple de epoci „clasice" decît cele cunoscute unanim de europeni. Perioada Heian *din literatura japoneză este una dintre acestea, chiar dacă ea se situează în timp cu mai multe secole înaintea oricărei epoci (neo-)clasice europene: ideile literare şi dezvoltarea prozei nipone de atunci ilustrează un autentic regim clasic *).*

În literatura comparată, mult mai vizibil decît în istoria literară, perioada *este un termen echivoc (cf. Wellek, Weisstein ş. a.) sau care conţine chiar un contra-sens: impune ideea de repetiţie în universul unor valori constituite ca unicate şi nu este străin de sugestia închiderii într-un spaţiu temporal a unor opere care îşi devansează epoca. Decalajele mari de timp între fenomenele literare* coincidente *pot duce la ideea unei „periodizări" care să ignore, atunci cînd este*

---

*) *„Clasicismul" japonez este un „(neo)clasicism" al Extremului-orient, faţă de „clasicismul" chinez.*

necesar, cronologia. Se știe că Etiemble a ilustrat un curs despre preromantismul european cu texte din poezia veche chineză. Un studiu asupra literaturii clasice n-ar putea evita analiza unor opere din literatura Extremului Orient, cu atît mai mult cu cît unele dintre ele sînt contemporane cu fenomenul clasic occidental.

Am îmbinat astfel necesitatea de a depăși perspectiva cronologică (sau de a o ignora) și obligația de a aduce în circuitul valorilor clasice opere aparținînd unei arii culturale multă vreme socotită „exotică".

În acest ultim pătrar al secolului al XX-lea, ne aflăm, pentru prima dată (după o expresie a lui Gaëtan Picon), în fața trecutului total al întregului pămînt, situație nouă, fără precedent, ce implică necesitatea unei experiențe integrale, a unei „conștiințe estetice nelimitate", ca și pe aceea a unei (noi) rigori. Nu ne-ar fi permis deci să rămînem în orizontul limitat al europo-centrismului, alimentînd iluzia unei „hegemonii" — astăzi inexistentă — a cîtorva culturi asupra celorlalte. Fiecare cultură națională accede la universalitate și își poate impune formele și modalitățile specifice, fiecare perioadă clasică își justifică, prin însăși existența ei, egalitatea cu celelalte în dialogul internațional.

•

Cele mai multe dintre capitolele cărții încearcă să verifice, desigur, atît cît materia pe care se exercită analiza o permite, această nouă perspectivă comparatistă.

În capitolul Ideile literare sau posibilitatea și imposibilitatea esteticii, conceptul de clasic se definește și se exprimă mai amplu și mai profund, alături de toate argumentele de care dispune literatura europeană, prin mărturia unui poet și poetician al epocii Heian, Ki no Tsurayuki, precum și prin aceea a unei mari romanciere, Doamna Murasaki.

Romanul clasic își confirmă statutul prin analiza „paralelă" a două capodopere — La Princesse de Clèves și Ghennji monogatari — analiză ce dezvăluie surprinzătoare similitudini în planul tematic, în acela al universului uman, ca și în structura de adîncime a acestor cărți, în ciuda marii dis-

Scanned with OKEN Scanner

tanțe temporale și spațiale care le separă (capitolul Starea romanului).

Probleme speciale ne-a pus, în capitolul Orizonturile poeziei, *experiența poetică întrucîtva „asemănătoare" a doi mari poeți contemporani unul cu altul — La Fontaine și Matsuo Bashô.*

•

Determinată de diversitatea și structura diferită a operelor, analiza comparatistă a încercat să se adapteze, să utilizeze o modalitate sau alta a criticii, sugerînd, în subtext, și posibilitatea unei critici comparate aplicată clasicismului. Comedia clasică a fost înțeleasă, în primul rînd, ca ilustrînd arta teatrului ca artă specifică ; tragedia, fiind mai ales literatură, *a fost privită în consecință. Capitolul privitor la „posibilitatea și imposibilitatea esteticii" ne-a obligat la o critică a ideilor literare. Analiza romanului clasic și a poeziei clasice a impus predominanța unei critici textuale („structurale", „psihanalitice" ori „semantice") mai adecvată în cazul unor opere pe care exegeza tradițională le-a neglijat sau pe care le-a situat în relații istorico-literare vulnerabile.*

Am socotit necesare acest „mozaic", această mobilitate a privirii critice (chiar în cazul unei Introduceri în literatura clasică), *nu numai din motive de adaptare a ei la diversitatea operelor, ci și din credința că marile valori clasice ne obligă la o confruntare a lor cu exigențele comparatismului contemporan.*

•

N. B. Întrucît ne-a lipsit o „carte-model" care să ne ofere sugestii sau puncte de referință (după știința noastră nu există un cuprinzător studiu de ansamblu despre neoclasicismul european și, cu atît mai puțin, despre clasicism ca fenomen mondial), încercăm aici o primă schiță a unei sinteze asupra (neo)clasicismului general.

Scanned with OKEN Scanner

„CLASIC", „CLASICISM" — SENSURILE ȘI ISTORICUL TERMENILOR

Posibilitatea clasicismului a existat totdeauna și pretutindeni. Nu pot fi însă „atîtea clasicisme cîte literaturi", cum citim în *Dicționarul de idei literare* [1]. Latențele clasice nu devin oriunde realități literare istorice. Clasicismul presupune existența unui climat în afara căruia arta clasică nu apare. Unul dintre cei dintîi care se referă la necesitatea acestui climat este Goethe, într-un eseu din 1795 — *Literarischer Sansculotismus* [2]: climatul clasic este determinat, după opinia lui Goethe, de existența unui stat centralizat, stabilizat, a unei tradiții puternice și a unui înalt grad de cultură, de realizarea unei convergențe, între autori și public, a preocupărilor, a gustului, a sensibilității. Se vorbește despre un clasicism francez, dar și despre unul japonez, despre unul chinez, dar și despre unul românesc, despre un clasicism englez, ca și despre unul german, despre unul antic și despre unul modern. Sînt culturi de permanență clasică: cea franceză, cea italiană, cea română, poate cea japoneză, după cum sînt culturi de permanență romantică: cea engleză, cea germană etc. Fenomenul clasic nu este cu adevărat structural culturii engleze, de pildă. Literatu-

---

[1] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Eminescu, 1973, vol. I, p. 326.

[2] *Goethes Werke*, in zehn Bänden, fünfter Band, Weimar, 1961, pp. 192-197.

Scanned with OKEN Scanner

ra norvegiană sau cea americană, cea austriacă sau cea poloneză nu au avut, propriu-zis, un clasicism.

Prima vocație a clasicismului este aceea ordonatoare. Clasicismul urmează și premerge unor epoci de dezordine. Perioada clasică este, s-a mai spus, o perioadă de echilibru, prin forța lucrurilor de scurtă durată. Un clasicism prelungit degenerează, cum s-a și întîmplat (nu o singură dată și nu într-o singură literatură), în pseudo-clasicism, pentru că nu mai există dezordinea anterioară pe care s-o transforme în ordine și în frumusețe [3].

Din punct de vedere stilistic, văzut în opoziție cu alte orientări în artă, clasicismul își impune o „economie a formei". Barocul — este tentat de risipă. Clasicul este, în acest sens, auster. Dacă am păstra vechea antinomie, ușor caricaturală (numită de Goethe și păstrată pînă la G. Călinescu și mai departe) : clasicul este sănătos, romanticul este maladiv — austeritatea artei clasice ar părea paradoxală.

S-a vorbit adesea despre distanța uriașă care separă arta asiatică de arta mediteraneană. „Arta de tip asiat, scrie G. Călinescu, desconsideră... cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele irațională mineralogice, botanice, sau zoologice... Gîndirea budhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică..." [4]. Cultura de tip mediteranean e o cultură a omului considerat ca „măsură a tuturor lucrurilor", cea asiatică — o cultură a omului „fir de nisip". Dar individul ca etalon al culturii occidentale nu este în mai mică măsură asediat de irațional, și exemplele luate chiar din arta clasică nu lipsesc : operele lui Euripide și Racine, între altele, ni le

---

[3] Cf. Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* (Essai de mise au point), Paris, Droz, 1933, ed. I-a, pp. 41-42.

[4] *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1946, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

oferă. Omul occidentului este, într-adevăr, produsul propriei sale raţiuni, al eliberării sale din sacru, al separării lucide şi orgolioase de cosmosul ambiant. În *Le musée imaginaire,* André Malraux observa că „pentru noi, descoperirea fundamentală a Greciei este constanta punere în chestiune a universului..." S-a modificat astfel sensul însuşi al artei : „În ciuda evoluţiei formelor în care, de la un secol la altul, s-a afirmat, mai mult în Egipt, ordinea ireductibilă a astrelor şi a eternului, în Asiria aceea a sîngelui, arta nu a fost decît ilustrarea unui răspuns, făcut odată pentru toate, dat destinului de fiecare civilizaţie ; întrebarea aceasta îndărătnică, ce a fost vocea însăşi a Greciei, a distrus în cincizeci de ani acea litanie tibetană. Sfîrşitul unicului în beneficiul multiplicităţii lumii, sfîrşitul valorii supreme a contemplaţiei şi a stărilor psihice în care omul crede că atinge absolutul acordîndu-se ritmurilor cosmice, pentru a se pierde în unitatea lor, arta greacă este cea dintîi care ne pare profană. Pasiunile fundamentale capătă savoarea lor umană ; exaltarea începu să se numească bucurie. Dansul sacru în care apărea figura helenică este acela al omului în sfîrşit eliberat de destinul său. Tragedia, aici, ne înşeală. Fatalitatea atrizilor este în primul rînd sfîrşitul marilor fatalităţi orientale... în destinul omului, omul începe şi destinul sfîrşeşte. Astăzi chiar, pentru un musulman fervent, istoria lui Oedip nu este decît o agitaţie de umbre : Oedip nu este pentru el o excepţie revelatoare, căci fiecare om este Oedip...". La greci „cosmosul îşi umanizează elementele sale, uită aştrii orientali ; în faţa sclavajului pietrificat al figurilor Asiei, mişcarea fără precedent a statuilor greceşti este simbolul libertăţii" [5].

În replică, numeroşi gînditori orientali, între alţii, Taisetsu Suzuki ori Setsuko Ono, consideră că,

---

[5] André Malraux, *Les voix du silence,* I, *Le musée imaginaire,* Paris, Gallimard, 1965, pp. 171-174.

Scanned with OKEN Scanner

fiind o cultură a valorilor individuale, a „omului ca măsură a tuturor lucrurilor", cultura mediteraneană n-ar fi în mai mică măsură expusă haosului și dereglării. Pe de altă parte, în literatura japoneză, de pildă, deși se păstrează același loc „neînsemnat" omului, universalul nu zdrobește individualul : între numeroasele exemple posibile — romanul *Ghenji* al Doamnei Murasaki sau poezia lui Matsuo Bashô. Există acolo un anumit echilibru între ceea ce numim în Europa *natură* și *om,* cel puțin o tendință continuă către acel echilibru, or, tocmai această tendință oferă clasicismului o posibilitate.

Sensurile termenului *clasic* sînt, în genere, cunoscute. Le precizăm totuși, pentru a indica multitudinea accepțiilor lui, contradicția unora dintre aceste accepții și pentru a sugera că, în ciuda diversificării semantice a termenului, sau tocmai de aceea, mișcarea clasică este, cîteodată, încă rău definită.

În *Dicționarul de idei literare,* Adrian Marino întreprinde o sistematizare a multiplelor sensuri ale termenului *clasic.* Nu intenționăm, nici n-ar fi necesar, să o reluăm. Simplificînd, principalele accepții ale termenului ar fi acestea :

a) opere *clasice* sînt operele aparținînd *antichității,* nu numai celei greco-latine ; în orient, acest prestigiu îl au operele literaturii vechi chineze ori indiene [6] ;

b) această accepție istorică a termenului se află în centrul unui sistem concentric de semnificații, fiecare semnificație fiind, în mai mare sau în mai mică măsură, dependentă de celelalte. Opera *veche,* prin însuși faptul că a ajuns peste timp, este, totodată, *însemnată, necesară, durabilă, valoroasă.* Într-o accepție... „oenologică" (și Lanson, și Thibaudet se con-

[6] v. *Prefața* lui Ki no Tsurayuki la *Kokinn-waka-shu* (905).

Scanned with OKEN Scanner

siderau „degustători"), opera *bună* este opera *veche*;

c) în legătură cu aceste din urmă dezvoltări semantice ale termenului, Adrian Marino observa că asocierea accepției lui istorice cu cele calitative „nu este posibilă fără o judecată de valoare consubstanțială ideii de clasic. Clasicul devine sinonimul *valorii*, ierarhiei, scării de valori" [7]. Este necesară aici o precizare: termenul trebuie folosit în mod adecvat, într-o fermă perspectivă dialectică: nu orice operă veche devine, în mod automat, valoare;

d) scriitorul sau opera *veche, durabilă, valoroasă*, exercită o anume *autoritate*, devine *model*. Această calitate nu o au, desigur, numai operele aparținînd antichității: pot fi deci socotiți „clasici" Eschil, dar și Kafka, Racine, dar și Proust, Bashô, dar și Kawabata;

e) clasic mai înseamnă, nu fără vreo legătură cu accepțiile de mai sus ale termenului, ceea ce se referă la clasă, ceea ce se află în uzul claselor, al școlii. Astfel, în măsura în care sînt studiați în școală, Sofocle ca și O'Neill, Goethe ca și Pirandello, Molière ca și Beckett sînt „autori clasici";

f) se recunosc, în general, trei epoci clasice: „secolul" lui Pericle, „secolul" lui Augustus, „secolul" lui Louis XIV. La acestea pot fi adăugate și altele, desigur, cu toate rezervele pe care le impun condițiile diferite în care apare, de la o țară la alta, fenomenul clasic: epoca restaurației, în Anglia, clasicitatea germană, perioada Heian, în literatura japoneză;

g) n-au lipsit, desigur, accepțiile limitative sau chiar peiorative date termenului, în epoca preromantică și romantică mai ales. Clasicul modern, deosebindu-se de cel antic, s-ar caracteriza prin imitația antichității, conformitatea cu regulile, cu uzajul, ar fi un „gen", un „sistem" colectiv, o „școală". Rivarol credea, chiar dacă nu cu totul serios, că

---

[7] *Op. cit.*, I, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

geniul nu e suficient și, pînă la un punct nu este necesar unui scriitor, pentru a deveni clasic. Un romantic, Charles Nodier, scria : clasicul nu este decît expresia parțială a unei civilizații uzate..." ;

h) secolul care a urmat romantismului a fost, de multe ori, tributar viziunii romantice asupra clasicismului. În același timp însă, în ultimele șapte-opt decenii, valorile clasice au beneficiat de o înțelegere fără precedent : numeroasele exegeze și reinterpretări care s-au produs au indicat, pe de o parte, descendența multora dintre operele moderne din cele clasice, pe de altă parte, au demonstrat actualitatea și modernitatea clasicilor. „Reabilitarea" termenului în perioada postromantică și lărgirea ariei sale semantice (nu totdeauna în profitul exactității și al proprietății lui) i-au permis unui autor ca Edmond Scherer să scrie că „orice mare epocă produce o literatură care devine clasică" : ceea ce nu înseamnă că în orice literatură există o perioadă *propriu-zis clasică,* ci doar că valorile clasice pot apărea oricînd și oriunde ;

i) evoluția semnificațiilor termenului ne pune astăzi și în fața unor fapte paradoxale : clasicul „devine" contrariul său, nu se mai află în opoziție fundamentală ci, dimpotrivă, definește ceea ce se constituia ca avangardă sau, și mai mult, ca esența însăși a avangardei. În *Istoria romanului modern,* Albérès scria că *noul roman* a și devenit „clasic".

„Gîlceava" accepțiilor numeroase ale termenului *clasic* nu este una antagonică. Între cele două accepții extreme, cea *istorică* și cea *supraistorică* (ce le subsumează, într-un fel sau altul, într-o proporție sau alta, pe toate celelalte), există legături subterane care le fac dependente una de alta. Viața însăși a termenului le include într-o evoluție ce se află încă în curs.

Termenul *clasic* apare în antichitate, poate prima dată la Propertius (II, 1, 28). Aulus Gellius (secolul

Scanned with OKEN Scanner

al II-lea, e.n.) este cel dintîi care distinge între *scriptor classicus* și *scriptor proletarius*. Gellius este, de asemenea, primul la care găsim această echivalență : *clasic — vechi* : „acum duceți-vă și cînd aveți timp liber căutați să vedeți dacă a spus... vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* și de viță bună (assiduus) iar nu proletar (proletarius)...“ [8]. În afara accepției istorice a termenului, textul lui Gellius le conține, după cum s-a mai observat, și pe acelea de „autoritate“ și „model“. Mai greu ar fi de admis o altă interpretare dată textului lui Gellius : un *scriptor classicus* ar fi acela acceptat, consacrat de către clasici, în înțelesul primordial al cuvîntului ; pe calea aceasta (eliminînd orice accidente biografice) devine el și *assiduus*. Ideea de clasic ar presupune deci, încă de la început, conformitatea față de cele mai rafinate exigențe ale gustului unui anumit public, ales și restrîns, prin excelență aristocratic. Nu s-ar putea spune totuși că descoperim, într-o asemenea împrejurare, o prefigurare a tiranicelor „bune cuviințe („bienséances“) ale clasicismului francez.

Ceea ce se mai poate adăuga este că textul din *Nopțile attice* indică și o anume dezvoltare dialectică a formelor literare, o evoluție a lor, o „denaturare“ a clasicului, o distanțare de valorile lui și o necesară revenire la modelul și la autoritatea clasică.

În Franța, termenul clasic (și nu cel de *clasicism*, cum scrie Adrian Marino [9]), apare, probabil pentru prima dată, la Sebillet în *Art poétique françois* (1548) : „bons et classiques poètes françois...“. Trebuie remarcat că semnificația termenului este, în acest text, într-un fel, epocală : ea implică o judecată de valoare cu referință la literatura „modernă“ (modernă, desigur, din perspectiva lui Sebillet). Dacă

---

[8] *Nopțile attice*, București, Editura Academiei, 1965, XIX, 8, 15.
[9] *Op. cit.*, I, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

adăugăm că autorul acestei *Arte poetice* se gîndea și la Jean de Meun, se poate vedea că sensul termenului este oscilant, chiar derutant, încă de la apariția lui.

În Anglia (și aici îi dăm dreptate lui Wellek, în legătură cu lacunele „excursului" său în istoria conceptului de clasicism), termenul *clasic* e folosit încă de John Earle (1601-1655), în *Microcoscographie* (1628), apoi de John Milton, în *Tractate of Education* (1642).

În Germania, termenul apare mai tîrziu : *klassisch*, cu sensul de autor important, poate fi întîlnit în eseul citat al lui Goethe, *Literarischer Sansculotismus* : „ein klassischer National-autor" [10].

După cum am văzut, diversificarea sensului termenului se face în timp, mai ales în epoca romantismului și după aceea.

Termenul *clasicism*, cu sensul de astăzi, este folosit mult mai tîrziu decît cel de *clasic* ; s-a spus că el apare în critica italiană romantică, de unde se răspîndește, prin intermediul culturii franceze, în vestul și în estul Europei, pînă la Pușkin. Scriitorul rus aprecia la poetul F. N. Glinka faptul că „nu profesează nici clasicismul antic, nici (pe) cel francez..." [11]. În Anglia, s-a observat o anume nehotărîre terminologică între *classicalism* și *classicism*. Cel din urmă apare la 1831, în eseul lui Carlyle asupra lui Schiller. Contextul indică, dincolo de o anume izolare a „insularului", una dintre trăsăturile esteticii engleze din secolul al XIX-lea, indiferentă la clasificări : „...pe noi nu ne tulbură controversele privind romantismul și clasicismul" [12]. În România, termenii erau folosiți în deceniul al IV-lea, de Bariț și Eliade Rădulescu [13].

---

[10] *Op. cit.*, p. 194.

[11], [12] Apud René Wellek, *Conceptele criticii*, București, 1970, pp. 389 și 378.

[13] v. G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, București, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce s-a pierdut nu o dată din vedere a fost delimitarea clasicismului (a artei clasice) de doctrina sa, de exagerările teoretice. Doctrina însăși, se știe, nu a fost unitară, tendințele dogmatice coexistînd cu cele liberale. Exegeza mai nouă tinde să impună ideea existenței a două estetici, fundamental deosebite, în epoca clasică. Astăzi, cele mai multe studii de istorie literară referitoare la evul clasic văd lucrurile de o manieră fără echivoc. Încă în 1896, Gustave Lanson reținea ca esențială acea față novatoare, modernă a clasicismului. În ultimele decenii, această tendință s-a accentuat : la Henri Peyre, René Wellek, Antoine Adam ș.a. Ne apare astfel ca eronată următoarea opinie a lui Adrian Marino : „Fața diametral opusă a clasicismului — *singura care circulă azi cu cea mai mare insistență* — sistematizează și dogmatizează toate principiile clasice, transformate într-un corp de doctrină închisă, orientată spre intoleranță. Este aspectul negativ și compromis al clasicismului, bestia neagră a tuturor mișcărilor și concepțiilor literare novatoare, termenul antitetic de referință al spiritului modern sub toate formele sale“ [14] (s.n.). Natura intimă a clasicismului se află în opoziție profundă cu ceea ce se numește „spiritul directiv“, „spiritul normativ“, „spiritul purist“, „spiritul imitativ“, „spiritul tradiționalist“. Credem, de asemenea, că nu poate fi acceptată nici o afirmație ca aceasta : „clasicismul întreține într-un înalt grad cultul istoriei, își face un titlu de glorie din a nu inova ci de a perpetua și păstra“ [15]. Secolul al XVII-lea francez nu a fost un secol paseist. Într-un studiu din 1931, *Abandon de la culture* [16], E. R. Curtius scria că francezii găsesc la ei, în secolul lor clasic, acel ideal de măsură, de armonie și de lumină, în timp ce refugiul

---

[14] *Op. cit.*, I, p. 331.
[15] *Ibidem*, p. 337.
[16] cf. „Nouvelle Revue Française“, decembrie 1931, pp. 849-867.

Scanned with OKEN Scanner

în Antichitate și mai ales în helenism rămîne necesar pentru un german. Chiar dacă se raportează la o tradiție clasică (clasicismul elin nu o avea), nici ca doctrină și cu atît mai puțin în totalitatea sa, clasicismul, în epoca modernă, nu este „esențialmente tradiționalist". S-a spus de multe ori, în ultimele decenii : *clasicismul este un modernism* (Lanson, Peyre, Adam ș.a.). Clasicismul francez (și nu numai cel francez) inovează. S-ar putea spune că are chiar pasiunea inovației, în creația propriu-zisă, ca și în doctrină. Émile Zola scria în *Naturalismul în teatru* că Pierre Corneille „...era aclamat mai ales pentru că se prezenta ca un novator" [17].

Numeroase deformări ale sensurilor termenilor *clasic* și *clasicism* descind din epoca disputei dintre clasici și romantici, primele decenii ale secolului al XIX-lea, cu rădăcini în preromantism. Această opoziție, chiar dacă e menținută în planul ideal, frecvent întîlnită, citată rezumativ mai sus : „individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, *normal* (slujind drept normă altora), deci *canonic*. Individul romantic este utopia unui om complet *anormal* (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maximum, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu" [18], această opoziție a fost numită tot în epoca romantică : „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" [19]. Din ea se desprind multe altele, de pildă : „din punct de vedere sanitar, eroul clasic este sănătos, cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficiență a antenelor nervoase...", sau : „...bolnav încearcă a fi și autorul romantic..." [20].

---

[17] Émile Zola, *Les oeuvres complètes*, Paris, 1928, vol. 42, p. 18.
[18] G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 17.
[19] J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Ed. H. H. Houben, 1959, 2 aprilie 1829.
[20] G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

În replică, ar fi prea facil să spunem că Molière, Pascal, Pope ș.a. au fost... maladivi. Mult mai necesar de observat este că Chimène, Camille, Sertorius, Fedra, Neron, Alceste, Don Juan, Manly, chiar Cato (din tragedia lui Gottsched) ș.a., sînt departe de a suferi o insuficiență a antenelor nervoase, că ei aparțin mai curînd „tipului dezechilibrat". Generalizările excesive, față de care G. Călinescu însuși ne face atenți, sînt mai curînd dăunătoare decît utile. Ele caracterizează mai ales epocile de criză, momentele de înfruntare ale conceptelor estetice.

Tot epoca romantică este cea care încordează la maximum o dispută milenară — cea dintre clasici și moderni, dintre „nou" și „vechi". Existentă încă în Grecia antică, ea este numită la Roma, în secolul I, î.e.n. : Cato și Catullus erau promotorii unei direcții noi în lirica latină. Cicero, partizan al tradiției și admirator al lui Ennius, într-o scrisoare către Atticus și în *Orator* (48, 161), îi considera cu destulă rezervă „poetae novi". Martin Schanz numea această „direcție nouă"—„die jungrömische Dichterschule" : „În mai multe locuri, Cicero polemizează cu o clasă de poeți de pe vremea sa, pe care îi numește *poetae novi*... într-un loc, îi pune în opoziție cu Ennius și-i consideră, în mod ironic, cîntăreți ai lui Euphorion... De la ei a pornit o puternică opoziție împotriva formei de pînă atunci a creației poetice, împotriva stilului retoric" [21]. Opoziția aceasta este și mai profundă pe vremea lui Gellius *(scriptor classicus — scriptor proletarius)* și se accentuează cu trecerea timpului : celebra *la bataille romantique* este o ediție acută a ei.

Raportul clasic-modern (indiferent, desigur, de termenii care îl indică) se constituie, chiar dacă nu în aceeași măsură ca în spațiul european, și în literaturile extrem-orientale. În *Prefața* antologiei *Poe-*

---

[21] *Geschichte der römischen Literatur*, München, 1890, erster Teil, pp. 141-142.

Scanned with OKEN Scanner

zii antice și moderne (titlul însuși este semnificativ pentru ideea ce ne interesează), Tsurayuki distinge o perioadă a antichității, urmată de „augusta epocă Nara", ce „pare să fi înțeles sufletul poeziei", și de o „epocă recentă" în care poeții „excelează în formă, lipsindu-le însă substanța" [22].

Se poate conchide că sensurile termenilor indică existența unui „clasicism etalon" (cel francez, de pildă), obsedat de ordine și de măsură, de armonie și perfecțiune, fără însă a înlătura inovația și originalitatea, numai în mod aparent reverențios față de modele și reguli, precum și a unui „clasicism hibrid" (cel englez, de exemplu), nehotărît între tradiția literaturii căreia îi aparține și tendințele momentului. Sînt, desigur, și alte forme de clasicism, aparent împietrite și în afara timpului, ușor „caricaturale", sau care par astfel, la granița cu grotescul, întrucîtva derutante, dar nu mai puțin semnificative pentru realizarea conceptului de clasic. O asemenea accepție a clasicismului era, între altele, și în vederile lui G. Călinescu : „există un clasicism al popoarelor, folcloric, constînd dintr-o desființare totală a invenției personale. Toate adevărurile sînt din cele primite, controlate de generații, și expresia lor e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenționalism total care poate lua ușor forme grotești. Chinezeria, de pildă, este o formă îmbătrînită de clasicism unde se recunosc îndată interesul pentru viața morală, metoda apoftegmatică, înlăturarea radicală a genialității și deci a spontaneității. China e Franța Extremului Orient" [23]. Se poate observa aici, încă o dată (ca și mai sus, în cazul disocierilor între culturile asiatice și mediteraneene), dincolo de ob-

---

[22] Cf. Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise*, Paris, Delagrave, 1921.

[23] *Sensul clasicismului* (1946), în *Principii de estetică*, București, 1968, p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

servația penetrantă a structurilor, perplexitatea și poziția extremă a europeanului care acceptă cu greu sau refuză stilul unic al unei colectivități, al unei epoci sau al unei generații, „stil unic" ce nu presupune, automatic, „înlăturarea radicală a genialității...". Exemplul operei unui mare poet, contemporan japonez al lui La Fontaine, Matsuo Bashô, este unul dintre numeroasele exemple pe care literatura Extremului Orient le oferă.

O discuție cu adevărat fructuoasă asupra clasicismului ar trebui să accepte poziția lui T. S. Eliot, potrivit căreia termenul să fie scos „din zona antitezei între clasic și romantic — pereche de termeni aparținînd politicii literare și stîrnind astfel furtuni ale pasiunii..." și să aibă în vedere o opinie, citată mai sus, a lui Goethe, prin care poetul și eseistul englez, reluînd-o sau regîndind-o, numește principalele calități ale clasicului : „maturitatea de gîndire, maturitatea moravurilor, maturitatea limbii și perfecțiunea stilului comun" [24].

Accepțiile diverse ale termenilor *clasic și clasicism* poartă în ele ceva din structura și destinul clasicismului însuși. Dar viața cuvintelor, oricît de seducătoare și semnificativă ar fi, nu se poate substitui existenței propriu-zise a literaturii clasice.

---

[24] T. S. Eliot, *Ce este un clasic*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, București, 1966, pp. 278, 284.

Scanned with OKEN Scanner

IDEILE LITERARE SAU POSIBILITATEA ȘI IMPOSIBILITATEA ESTETICII

Estetica literară clasică a fost derivată adesea din filosofia carteziană și considerată un fenomen eminamente francez. S-a observat însă că studiul însuși al formării doctrinei clasice în Franța este de domeniul literaturii comparate. Comparatismul apare ca singura disciplină compatibilă într-adevăr cu această temă complexă, cu atît mai mult cu cît aria cercetării depășește literatura franceză și chiar spațiul literar european.

În ce privește influența lui Descartes asupra literaturii epocii, trebuie spus de la început că ea nu a fost nici atît de amplă, nici atît de profundă cum se mai crede. Gustave Lanson scria încă la sfîrșitul secolului trecut că înrîurirea operei filosofului „este nulă asupra lui Molière, La Rochefoucauld, La Fontaine sau Racine ; este slabă asupra lui La Bruyère, parțială și cam accesorie asupra lui Pascal, Boileau și Bossuet și contrazisă la fiecare dintre ei de mai multe alte elemente“ [1]. Cu atît mai puțin se poate vorbi despre această influență în cazul lui Dryden, al lui Gottsched sau al lui Luzán. Cultul rațiunii, înțeles ca o necesitate europeană a secolului, nu numai ca una franceză, are, în numeroase locuri, în *Discours de la méthode (Discurs asupra metodei,*

---

[1] *L'Influence de la Philosophie cartesienne sur la Littérature française* (1896), în *Les Etudes d'Histoire littéraire, Paris, Champion* 1930, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

1637), pe de o parte, și în *l'Art poétique (Arta poetică,* 1674) a lui Boileau, *Essay on Criticism (Eseu asupra criticii,* 1711) al lui Pope, *Versuch einer critischen Dichtkunst (Încercare a unei arte poetice critice,* 1730) a lui Gottsched sau *Poética* (1737) a lui Luzán, pe de altă parte, izvoare, sensuri și finalități diferite. Între cartezianism și clasicism nu există raporturi ca de la cauză la efect : spiritul cartezian a „corespuns", a convenit spiritului clasic, l-a acompaniat, i-a consolidat prestigiul, fără a-l determina cu adevărat.

Se știe că Iulius Caesar Scaliger (1484-1558) explica prin rațiune cultul și imitația autorilor vechi. Dar Scaliger este mult prea aproape în timp de teoreticienii francezi. Opinia lui Horatius ar fi, poate, mai probantă : „*Rațiunea* este în scrisul corect și izvor și principiu" (s.n.). Cu toată dificultatea traducerii, versul „Scribendi recte sapere est et principium et fons" *(Ars poetica,* 309) înseamnă tocmai aceasta.

Unul dintre precursorii lui Boileau, Jean Chapelain (1595-1674), „descoperă", pe teren francez, două dintre principalele „legi clasice" : autoritatea rațiunii și autoritatea autorilor antici. Tot el redactează celebrul document care a marcat „bătălia *Cid-ului*", *Sentimentele Academiei...* Prin Chapelain, noua instituție recent, pe atunci, constituită (1635), Academia, își asuma rolul de arbitru al ideilor estetice. Deși autorul *Sentimentelor...* nu l-a înțeles pe Corneille (Chapelain a condamnat prima capodoperă a teatrului francez), el avea, în esență, dreptate. După epoca de dezechilibru și dezordine a sfîrșitului Renașterii, cînd literatura și teatrul erau dominate de o imaginație excesivă, de abuzul genului romanesc, de drama și comedia barocă spaniolă etc., se impuneau cu necesitate ordinea și măsura, echilibrul și armonia. Corneille însuși, mai tîrziu, fără a retracta experiența *Cid-ului,* nu se află pe altă poziție.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica literară clasică nu este creația secolului al XVII-lea care, programatic, nu a aspirat la noutate. „Conservatorismul" său (un conservatorism ponderat) se explică, între altele, așa cum de altfel s-a mai observat, prin recunoașterea și acceptarea unei idei elementare : marile opere nu pot fi create în afara sau împotriva principiilor după care au fost create capodoperele Antichității.

Doctrina clasică exista de mai multe secole, completată după Aristotel și dezvoltată de mai mulți scriitori italieni sau nordici (Alberti, Castelvetro, Scaliger, Vossius ș.a.), înaintea autorilor francezi.

Într-un foarte pătrunzător studiu, *l'Estétique du Grand Siècle* [2], Ladislas Tatarkiewicz deriva astfel ideile doctrinei clasice din gîndirea estetică milenară a Europei : „Ideea obiectivității frumuseții venea, bineînțeles, din Platon, ideea proporției perfecte venea din Pitagora, interpretarea raportului dintre artă și natură din Aristotel, ideea spiritualității artei din Plotin și Ficino, ideea acelei *bienséance...*, ideea armoniei... din Alberti, supunerea la ideile celor vechi a fost proclamată deja de umaniștii florentini și romani". Detaliind, este interesant de urmărit, împreună cu Tatarkiewicz, cîteva dintre ideile teoriei clasice în estetica anterioară secolului al XVII-lea :

a) *frumosul* este o particularitate *obiectivă* a lucrurilor ;

b) *frumosul* e dependent de *ordine*, de *proporția părților*, de *armonie*. Leon Battista Alberti scria, în *Elementi di pittura :* „Bellezza e un' certo consenso e consonanza delle parte" ;

c) *frumosul* e perceput nu numai de simțuri, ci și de *rațiune ;* frumusețea, cum scrie Leonardo da Vinci, este „considerata dalla ragióne" ;

d) *adevărul* este un element fundamental al artei ; opera de artă poate ajunge la perfecțiune nu-

---

[2] cf. revista „Le XVII-e Siècle", nr. 78, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

mai prin ceea ce numește Leonardo da Vinci „conformità co' la cosa imitata" ;

e) *imitația naturii :* după Marsilio Ficino, „ars humana nihil aliud est quam naturae imitatio". Acest imperativ al conformității cu natura este, se știe, foarte vechi ; omul, ca supremă perfecțiune a ei, rămîne modelul etern al artei. Baldassare Castiglione spunea că „la bellezza appar massimamente nei volti umani" ;

f) dacă arta a ajuns la perfecțiune în antichitate, modelul anticilor, *imitația* lor deveneau o axiomă.

În literatura franceză, cea care a oferit „modelul" unui clasicism împlinit, rolul lui Aristotel la formarea ideologiei literare a epocii a fost dominant. Autoritatea sa nu a fost însă niciodată absolută. René Bray observa că ar fi o eroare să se vorbească, în acest caz, despre o scolastică literară. „Cei mai fanatici aristotelicieni conciliază admirația pentru Filosof cu cultul rațiunii". Pînă către sfîrșitul secolului al XVII-lea, Stagiritul rămîne *marele maestru*, dar un maestru care trebuie verificat prin rațiune. S-a remarcat faptul că Chapelain, ca și Boileau, subordonează principiile aristotelice principiului rațiunii.

Rolul lui Horatius a fost, mai curînd, acela al unui „maestru-adjunct" (Bray), chiar dacă Boileau îl consideră patronul său.

Importantă, de asemenea, a fost contribuția doctrinară a autorilor italieni. Se știe că Pierre Corneille, în *Discursurile* sale, îi folosește pe cîțiva dintre ei. René Bray, exagerînd vizibil, scria chiar : „de aici înainte, îmi pare dificil să se conteste că sursele clasicismului francez sînt în Italia. Italia, care nu este numai Marino, Tasso sau Gaurini, ci și Castelvetro, Scaliger, Vida. Aceștia sînt cei pe care îi continuă ai noștri — Mesnardière, d'Aubignac, Bossu. Lucru curios, influența acestor italieni s-a exercitat

mai mult în Franța decît în Italia“ [3]. Vida (*De arte poetica*, 1527), Scaliger (*Poetica*, 1561), și Castelvetro (*Poetica*, 1570) ofereau, în același timp, exemplul reactualizării lui Aristotel și al criticii lui. Castelvetro remarca în comentariul său la *Poetica* Stagiritului că ea conține „anumite principii și îndrumări pentru alcătuirea artei *și nu pentru o artă alcătuită*“ [4] (s.n.), remarcă esențială, indicînd necesitatea dreptei judecăți, dincolo de orice autoritate.

Cealaltă literatură la modă în epocă, cea spaniolă, nu a putut servi francezilor în domeniul esteticii. Dacă se poate vorbi despre o „influență“, aceea este una *negativă*. Un exemplu dintre altele : *El arte nuevo de hacer comedias* (*Noua artă de a scrie comedii*, 1609) de Lope de Vega este, în partea a doua, o pledoarie pentru libertățile numeroase pe care autorul însuși și le-a luat.

René Bray distinge trei perioade în istoria clasicismului : a) de la Du Bellay pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea ; b) de la începutul secolului al XVII-lea pînă la 1660 ; c) pînă la primele manifestări ale preromantismului : *„Imitația, regula, gustul ;* Ronsard, Chapelain, Boileau : iată trei principii care domină trei perioade ale literaturii clasice, iată trei mari nume care reprezintă aceste principii“ [5]. A considera clasică întreaga literatură franceză de la Renaștere pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu înseamnă a face operă de sinteză critică. Nu numai privirea de detaliu, așa cum crede Bray, reține diferențele, estompează asemănările și evidențiază opozițiile dintre Renaștere și clasicismul propriu-zis. Diferențele sînt numeroase, chiar avînd

---

[3] *La Formation de la Doctrine classique en France*, (1927), Paris, Nizet, 1963, pp. 47-48.
[4] apud Benedetto Croce, *Estetica*, București, Univers, 1970, p. 252.
[5] René Bray, *Op. cit.*, p. 365.

Scanned with OKEN Scanner

în vedere contextul mai larg al literaturii europene, sau cu atît mai mult, și ele nu par mai neînsemnate decît cele dintre clasicism și romantism. O cunoscută frază a lui Valéry are aici o valabilitate incontestabilă : „orice clasicism presupune un romantism anterior". Bray însuși numea cîteva dintre opozițiile esențiale care separă secolele al XVI-lea și al XVII-lea : pentru Ronsard, poezia era „un sacerdoțiu", clasicii o considerau „meserie" ; pentru scriitorii Pleiadei, imaginația era aproape liberă, pentru ceilalți ea devine „sclava judecății" etc.

Doctrina clasică în Franța a fost opera mai multor generații de scriitori de la Ronsard pînă la Boileau, deși nu se poate vorbi despre o continuitate monotonă și nici despre un „cod de legi" imuabil. În perioada de început a constituirii esteticii propriu-zis clasice și a separației de Pleiadă, un rol important l-a jucat Malherbe. Fără a putea intra în detalii, adăugăm doar că Malherbe s-a născut prea devreme, întrucît „lecția lui de stil" și exigențele pe care a vrut să le impună poeziei au rodit cîteva decenii mai tîrziu, în epoca lui Boileau.

I. Principiile

Pentru clasici, *estetica este posibilă :* fiecare gen de artă are un model care poate fi cunoscut și definit, fiecare gen de artă poate fi „codificat". Doctrina clasică se constituie din cîteva principii (norme ? : „estetica normativă nu a fost niciodată altceva decît o gogoriță pozitivistă", Gaëtan Picon) a căror aplicabilitate e aproape totală. Este de văzut însă că unele dintre ele, înțelese nuanțat și fără rigiditate, nu slujesc numai clasicismul, ci sînt proprii chiar unor orientări artistice neclasice. Clasicismul le ordonează însă într-un *sistem,* le dă o pondere doc-

Scanned with OKEN Scanner

trinară și chiar o anume inflexibilitate care adesea nu a convenit creatorilor.

1. Raționalismul

Cultul rațiunii rămîne „cheia" esteticii clasice Numeroase polemici, în epocă și mai ales după aceea, s-au purtat *pro* și *contra* acestui cult. Cele mai multe s-au dovedit doar o gîlceavă de cuvinte, ori o gîlceavă a sensurilor lor. Întrucît dintre numeroșii esteticieni clasici numele cel mai des citat era acela al lui Boileau (dealtfel, cel mai puțin „vinovat" de exagerările care s-au produs de-a lungul timpului), ni se pare interesant să citățm următorul pasaj dintr-o carte a lui Gustave Lanson : „toate aceste cuvinte pe care le folosește, *rațiune, adevăr, sublim...* și atîtea altele, care sînt asemenea unor etichete ale doctrinei sale, au fost afectate de noi altor întrebuințări sau corespund unor circumstanțe ale spiritului cărora noi le-am renovat conținutul. E necesară o transpoziție continuă de idei și de termeni pentru a obține gîndirea lui Boileau în adevăratul ei sens, în adevărata ei lumină" [6]. Înțelegerea articulațiilor și a ansamblului doctrinei clasice, a raționalismului ei mai ales, presupune desigur și o definire nuanțată a termenilor.

Tendința de a impune autoritatea rațiunii poate apare astăzi ca expresie a unei dictaturi estetice. Atunci era înțeleasă însă ca o libertate (ca și impunerea regulii celor trei unități). După o perioadă de dezordini, tentată de exagerări, dominată de o imaginație dereglată (perioada a și fost numită *criza umanismului* Renașterii), erau necesare ordinea, măsura, echilibrul.

Mai observam faptul că, în epocă, raționalismul era o necesitate europeană și că, de la Horatius pînă la Scaliger, principiul rațiunii caracterizează fără în-

---

[6]) Gustave Lanson, *Boileau*, Paris, 1893, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

trerupere gîndirea estetică. În consecință, nu poate fi acceptată opinia lui Bray potrivit căreia „în ce privește raționalismul, secolul al XVII-lea (francez, n.n.) nu datorează nimic decît lui însuși".

Se poate spune că, cel puțin în parte, doctrina clasică este rezultatul disputei și colaborării a două principii : *raționalismul* și *aristotelismul* (principiul autorității). Cel dintîi tinde să-l elimine pe celălalt : acesta este unul dintre sensurile evoluției esteticii literare de la sfîrșitul Renașterii pînă la luminism. De la Chapelain la Saint-Evremond, principiul autorității pierde mereu mai mult teren în favoarea principiului rațiunii. Saint-Evremond scria în 1685, în *Sur les poèmes des anciens,* ca un fel de concluzie a generației clasice : „nimic nu ne mulțumește astăzi ca soliditatea și rațiunea". Fără să fi fost determinat deci de Descartes (autoritatea filosofului a fost doar un argument mai mult în favoarea lui), cultul rațiunii era general în epocă. Marii creatori, Pierre Corneille sau Racine, nu s-au aflat, din punct de vedere teoretic, pe altă poziție. Dacă analiza operei lor oferă unele puncte de vedere divergente în raport cu principiul rațiunii, faptul indică, în primul rînd, caracterul nelinear și nedogmatic al gîndirii artistice clasice, tensiunea necesară dintre actul creator și enunțurile sale teoretice, precum și o înțelegere uneori limitată și nedialectică a sensurilor raționalismului. Această înțelegere parțială (parțială fiind, este și eronată), în trena numeroaselor prejudecăți romantice și postromantice despre clasicism, se află la originea a numeroase afirmații inexacte privitoare la mișcarea clasică.

Atitudinea raționalistă a evoluat din epoca „bătăliei *Cid-ului*" pînă la Alexander Pope și Gottsched. Chapelain condamna prima capodoperă a teatrului francez în numele rațiunii. Cu toate justificările sale (trebuia să impună o estetică etc.), el nu rămîne mai puțin rigid și mai puțin indiferent în fața valorii operei. Poziția lui Boileau este cu totul alta, deși,

Scanned with OKEN Scanner

aparent, nimic nu s-a schimbat de la 1640 la 1670. În *l'Art poétique*, putem citi de mai multe ori, în diverse forme, acest distih :

„Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix"
(I, 37-38),

în fond aproape o reluare a versului citat mai sus din *Ars poetica*. Îl auzim adesea pe Boileau spunînd : „Tout doit tendre au bon sens...", sau : „La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie" — „*Adesea*, rațiunea n-are decît un drum..." (s.n.). Nu putem accepta însă această concluzie a lui Bray : Boileau recomandă „tutela rațiunii impusă imaginației, o tutelă severă, continuă, tiranică, oprind elanul, înghețînd orice entuziasm, lăsînd vie elocvența, dar funestă poeziei" [7]. Rațiunea a cărei apologie o face Boileau este aceea a *bunului simt, rațiunea bunului gust*. Emile Faguet îi ironiza cu dreptate pe toți comentatorii *Artei poetice* care dădeau *rațiunii (raison)* lui Boileau sensul de *rațional (rationnel)* și nu de *rezonabil (raisonnable)*. Thibaudet comenta la rîndul său : „raționalul e rațiunea care construiește, rezonabilul — rațiunea care apără". Proclamînd bunul gust, respectul față de natură, stilul ales, principiul rațiunii se dovedește, în fapt, mult mai puțin tiranic decît s-a spus și s-a scris adesea. Un critic modern ca Philippe van Tieghem, observînd deosebirile esențiale între *lucrarea* teoreticienilor și *lucrarea* marilor scriitori, indică tocmai sensul evoluției doctrinei, faptul că ea își găsește tonul și măsura adevărată în epoca generației clasice propriu-zise. „Dogma rațiunii, scrie el, domină doctrina clasică și determină toate celelalte dogme, ea înseamnă, în domeniul artei, o evoluție paralelă cu cea pe care filosofia o suferise sub influența lui Descartes și în numele aceluiași principiu. Și în domeniul artei, ma-

---

[7] *Op. cit.*, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

rii clasici francezi, mai supli, pentru că erau mai artiști decît teoreticienii care-i precedaseră, vor ști să atenueze o doctrină puțin cam prea rigidă, pe care Chapelain, urmat dealtminteri de toți teoreticienii, pretinsese să o impună. Grațiile stilului, sensibilitatea, fantezia delicată, uneori și elanurile unei imaginații puternice vor corecta latura austeră, inumană a acestui cult“ [8]. Boileau aparține generației marilor clasici și ideile sale nu contrastează în raport cu cele ale lui Corneille, Racine sau Molière. El temperează atenția excesivă acordată de înaintașii săi rațiunii, prin grija continuă pentru măsură și echilibru și mai ales prin rolul important pe care îl rezervă geniului în actul creator. Ar mai fi de observat că dacă doctrina părea „inumană“ în vremea lui Chapelain și în opera teoreticienilor mai ales, faptul se explică prin inexistența acelui echilibru realizat în epoca marilor clasici între creația propriu-zisă și estetica ei, echilibru în care opera nuanțează sau corectează excesele teoriei.

Principiul rațiunii, fără a fi la fel de tranșant formulat, este socotit important în egală măsură de Muratori, Pope, Gottsched sau Luzán. Esteticianul italian folosește conceptul de *bun gust* (francezii puneau adesea semnul egalității între *rațiune* și *bunul gust)* și îl definește drept „capacitatea Intelectului nostru de a judeca potrivit regulilor și de a cunoaște ce este Bun, ce este Frumos și ce este Diform“.

Alexander Pope, despre care s-a spus că a moștenit „naționalismul“ lui Dryden, scria, în ce-l privește pe Boileau, acest vers ambiguu :

„And Boileau still in right of Horace sways“
(III, 714, s.n.)

---

[8]) *Marile doctrine literare în Franța*, București, Univers, 1972, pp. 48-49.

Scanned with OKEN Scanner

(„Și Boileau stăpînește încă în dreptul lui Horatius"). O anumită rezervă față de teoreticienii francezi, existentă la autorii englezi ai epocii, îndeosebi la Dryden, se explică în primul rînd prin deosebirile importante între cele două culturi, prin neaderența structurală a literaturii engleze la stilul clasic. Faptul acesta nu-l împiedică pe Pope să profeseze idei asemănătoare cu cele ale lui Boileau și să proclame, în spirit raționalist, că :

„True wit is nature to advantage dressed ;
What oft was thought, but ne'er so well expressed ;
Something, whose truth convinced at sight we find,
That gives us back the image of our mind".
(II, 297-300)

(„...geniul e natura-mbrăcată chibzuit ;
Să spui cît mai măiastru ce-ades a fost gîndit
Și-acele adevăruri ce cuceresc îndată
Căci oglindesc întocmai a noastră judecată".) [9]

2. Imitația naturii

Principiul imitației naturii este unul dintre principiile universale în istoria artei. Fiind esențial în clasicism, se explică astfel de ce s-a vorbit despre realismul clasicismului, despre naturalismul clasicismului sau chiar despre... suprarealismul clasicismului.

Cea mai veche tradiție a esteticii pune în primplan imitația naturii. Aristotel considera că imitația se află la originea însăși a poeziei. Un emistih al cărui laconism a determinat numeroase comentarii : „Ut pictura poesis..." (361) — exprimă aceeași idee, dealtfel un laitmotiv al *Epistolei* lui Horatius : „...îl sfătuiesc să observe-ale vieții moravuri, modele /

---

[9] O traducere aproximativă (Leon Levițchi), în *Clasicismul*, București, Editura Tineretului, 1969, vol. II, p. 308.

Scanned with OKEN Scanner

Și, imitînd, să-mprumute de-aci-nsuflețite cuvinte", sau : „ce-i plăsmuit ca să placă, să semene cu adevărul" (317-318, 338)[10]. Formula lui Scaliger, „Rerum est poeta imitator", e mai directă, dar nu s-ar putea spune că, odată cu trecerea timpului, conceptul de imitație devine mai explicit. Nu există un consens asupra lui în secolul al XVII-lea și cu atît mai puțin în toate artele poetice ale epocii clasice.

Se poate afirma despre Chapelain, în mult mai mare măsură ca despre Boileau (Lanson), că doctrina lui este „naturalistă". El pare să pretindă reproducerea „fotografică" : „...în orice poem, imitația trebuie să fie perfectă, încît să nu apară nici o diferență între lucrul imitat și cel care-l imită" [11]. Aparent, această opinie există și la Boileau :

„Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ;
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable"
(III, 1-4)

(„Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios,
Ce, imitat de artă, să nu pară frumos :
O mînă de maestru penelul cînd își pune
Dintr-o pocită formă, îți face o minune") [12].

Bray comentează că deși s-ar putea crede că școala clasică a fost o școală naturalistă, lucrurile stau, desigur, cu totul altfel : aceste versuri indică o extremă idealizare a modelului.

Ce înțeleg clasicii prin natură și care sînt limitele imitației ? : două întrebări ce se vor pune mereu în legătură cu clasicismul.

---

[10] v. *Arte poetice. Antichitatea*, București, Ed. Univers, 1970, pp. 214-215, traducere de Ionel Marinescu.
[11] apud, Bray, *Op. cit.*, p. 149.
[12] În *Clasicismul*, ed. cit., vol. I, p. 122, traducere de Ionel Marinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a fi un „amestec" între cartezianism și umanismul tradițional (și implicit cu estetica lui), cum scrie Gustave Lanson, *L'Art poétique* a lui Boileau așează într-o relație profundă cele patru concepte fundamentale ale esteticii clasice : *rațiunea, frumosul, adevărul, natura* („Aimez donc la *raison*..."); „Rien n'est *beau* que le *vrai*" *); „Mais la *nature* est vraie..."). „Natura, scrie Lanson, dă poeziei un obiect în mod universal și imediat cunoscut drept adevăr, prin reprezentarea căruia poezia oferă o plăcere rezonabilă, adică în mod universal și constant perceptibilă tuturor spiritelon : iată prima idee fundamnetală a *Artei poetice*. Rațiune, adevăr, natură — sînt un tot ; și Boileau, prin formulele sale favorite, care au revoltat atîția cititori superficiali, instituie drept principiu numai respectul modelului natural" [13]. Principiul acesta este mult mai vechi decît Boileau. L-am găsit, în termeni asemănători, la Horatius. Vida, Scaliger sau Chapelain nu-l ignoră. Înțelegerea pe care i-o dă Boileau este însă mai „concretă" și mai proprie adevăratului clasicism. Deși pare că repetă (v. III, 1-4) opinia din 1639 (dedicația la *Medeea)* a lui Corneille : „Poezia descrie acțiuni bune sau rele...", el limitează domeniul imitației, făcîndu-l dependent de rațiune și de adevăr. „Nu există *adevăr* decît acolo unde există *universalitate* și *permanență*. Natura pe care poezia o va imita va fi deci natura comună, aceea care există pretutindeni și totdeauna, obiectele care există în virtutea legilor lor eterne, nu accidentele indi-

---

*) *Nu subscriem aici la parafraza ironică a lui Mikel Dufrenne din* Fenomenologia experienței estetice *(ed. rom., II, 205) : „Conform esteticii adevărului, nimic nu e mai frumos decît adevărul. Nu intră în discuție faptul că arta angajează artistul sau spectatorul în descoperirea progresivă a unui adevăr pe măsura sa...".*

13) *Histoire de la littérature française,* dix-huitième édition, Paris, Hachette, 1924, p. 501.

Scanned with OKEN Scanner

vidualității, nici bizareriile fenomenelor monstruoase“ (s.a.) [14].

Din punct de vedere „geografic“, pentru scriitorul clasic (francez indeosebi), natura înseamnă *curtea* și *orașul*: ceea ce este dincolo de acest orizont nu există. Dar aici intervin noi limitări. Se știe că secolul al XVII-lea (francez îndeosebi) a ignorat natura exterioară. Clasicul imită o *natură aleasă, selectată* și aceasta este *natura umană,* desigur, nu în toată diversitatea ei. Am înclina să-i dăm dreptate lui René Bray : cel puțin teoretic, clasicii recomandau „conformitatea operei de artă cu un model ideal care se numește în mod convențional natură“.

Ca și în cazul raționalismului, de care este dependent, principiul imitației nu rămîne imuabil. Evoluția accepțiilor lui se produce, de la o generație clasică la alta, în același sens cu aceea a principiului clasic tutelar : către o nuanțare necesară, către o înțelegere elastică a raportului artă-realitate. Se vorbea în epocă despre un adevăr „simplu“ sau „prim“ (imitația fidelă a naturii) și despre un adevăr „de gradul al doilea“ care ar fi „adevărul adevărat“, „ideal“, ori, în termenii lui Poussin, adevărul, frumusețea „qui est dans l'âme de l'artiste“. Nu este atît vorba, după 1660, despre o tendință „către un realism pe care generația“ lui Chapelain și Corneille „nu l-a cunoscut“, despre „o deturnare de la exagerat la real“ (Bray). Arta clasică nu este o artă realistă în înțelesul pe care termenii îl capătă în secolul al XIX-lea, chiar dacă Molière, de pildă, afirma că autorul comic trebuie să zugrăvească oamenii secolului său în așa fel încît ei să se recunoască pe scenă. Este vorba mai curînd, cu o formulă pe care credem că putem să o propunem, despre un *realism idealizant* (adică slujind unui ideal, canonizat în mare măsură), un realism temperat de raționalism, de cultul pentru autorii antici și de „tea-

[14] *Ibidem,* p. 502.

ma“ de imaginație, în sensul opiniei (dealtfel destul de generală în epocă) a lui Bacon, după care facultatea imaginativă „depășește măsura naturii, alăturînd după placul ei lucruri care în natură nu s-an fi alăturat niciodată...“ *(Novum Organum)*. Arta clasică „îmblînzește“ natura. Boileau a spus-o explicit : „par l'art imité“, „(un) plus affreux objet“ devine „un objet aimable“. Criticii clasici vedeau în conformitatea operei cu natura singura posibilitate de a ajunge la adevărul universal. Un arhitect francez al vremii vorbea despre „la lumière de la raison“ ; Alexander Pope — despre „lumina naturii“ :

„First follow nature, and your judgment frame
By her just standard, which is still the same ;
Unerring nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, an universal light...“
(I, 68-71)

(„Urmați natura-ntîi și-al ei model
Vă-nchege judecata drept, la fel :
Natura fără greș, lucind divină,
E-universala, veșnica lumină“.) [15]

Criticii mai puțin legați de litera doctrinei franceze dau conceptului de imitație o accepție mai largă. John Dryden, de pildă, consideră opera dramatică drept „o *imitație vie* a naturii“ (s.n.), idee nu întru totul nouă, deoarece ea există în Franța, exprimată aproape în aceiași termeni de un teoretician obscur, Guillaume Colletet, cu mai mult de trei decenii înaintea scriitorului englez : „Poezia este o *vie reprezentare* a lucrurilor naturale...“ (s.n.). Dryden vede însă consecințele ultime ale principiului imitației vii a naturii în practica artistică și derivă din el alte două principii care sînt, prin natura lor, „an-

---

[15] Traducerea, după K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, București, Meridiane, 1972, p. 205.

Scanned with OKEN Scanner

ticlasice" : acela al *varietății* și acela al *amestecului genurilor.*

Muratori, fără a folosi avantajul de a fi venit după Dryden și Boileau, parcurge, cel puțin aparent, un drum în sens invers celui urmat de clasici. Deși autorul italian nu ignoră relația artă-realitate, în concepția lui, poetul nu trebuie să caute ceea ce este „comun" și „universal" în natură, ci va trebui să descopere „în lucruri și în subiect tot ceea ce este mai rar și mai minunat..."

Afirmam mai sus că nu există un consens al accepțiilor principiului imitației. De la tendința mimetic-fotografică a lui Chapelain pînă la necesitatea „rarității" proclamată de Muratori, evoluția este semnificativă : drumul de la *imitația* (obiectivă) a clasicilor la *mimesisul* (subiectiv) al romanticilor trece prin eseul *Asupra poeziei dramatice* al lui Dryden și *Poezia perfectă* a lui Muratori. Doctrina evoluează, în acest caz, aproape în contrariul ei și se dovedește, încă o dată, *o doctrină deschisă.*

3. Imitația anticilor

Imitația autorilor vechi era socotită tot o imitație a naturii : în veacul clasic, s-a spus adesea că Homer sau Vergilius sînt natura însăși. Pope credea despre cel dintîi că „Nature and Homer were, ..., the same" („Natura și Homer erau, ..., la fel", I, 138). Principiul e milenar ; el nu este creația Renașterii și nici a clasicismului. Horatius scria în *Ars poetica* aceste două versuri care au făcut o adevărată școală :

„...Modelul grecesc, o, voi, toți, studiați-l
Ziua și noaptea, mereu, întorcîndu-l pe-o parte și alta"
(268-269)

Tot despre „modele" vorbește și autorul necunoscut al *Tratatului despre sublim* : „ori de cîte ori vrem să scriem o operă care cere stil sublim și idei înalte, e bine să ne închipuim cum ar fi spus Ho-

Scanned with OKEN Scanner

mer același lucru...“ (XIV). Quintilian *(Despre formarea oratorului,* cartea a X-a, II, 1 și urm.) și, mai tîrziu, Vida consideră imitația celor vechi obligatorie, desigur în limitele pe care le presupune *opera proprie*. Vida îl deplînge chiar pe

„Cel ce cu nesăbuință se-ncrede-n puterea și-n arta-i.
Ca și cum n-are nevoie de sprijin străin și refuză,
Nesocotit, pe făgașul bătut de cei vechi să pășească“ [16].

Literaturile extrem-orientale care, în evoluția lor, au o perioadă „clasică“ (folosim termenul cu rezerva impusă de faptul că el exprimă o *forma mentis* europeană), oferă unele argumente pentru o perspectivă mult mai largă (dincolo de fruntariile continentului nostru) a discuției. Principiul „imitației“ celor vechi este afirmat, de pildă, de poetul japonez Ki no Tsurayuki, în *Prefața* la culegerea *Poezii antice și moderne* [17].

În perioada Renașterii, modelul greco-latin era considerat, într-adevăr, ca sacro-sanct. Într-o scrisoare către Guez de Balzac, Chapelain vorbea, în legătură cu opera lui Ronsard, în acești termeni: „fără artă, ... servilă și dezagreabilă imitație a celor vechi...“ [18]. Nu ne interesează acum adevărul sau eroarea acestei judecăți, ci faptul că Ronsard trecea, chiar pentru un scriitor obscur ca Chapelain, drept un campion al imitației necritice.

S-a observat că, de la Chapelain la Boileau și La Fontaine, veacul al XVII-lea preferă „imitația liberă“ a anticilor. Distanța între secolul al XVI-lea și secolul al XVII-lea este cea pe care o indică Bray: „Teoria lui Scaliger legitima imitația celor vechi în general, aceea a lui Boileau legitima alegerea modelelor“. Așa cum natura, în opera clasicilor, este una

---

[16] *Ibidem*, p. 174.
[17] v. Michel Revon, *Op. cit.*
[18] apud, Bray, *Op. cit.*, pp. 18-19.

aleasă (selectată), modelul este unul *ales.* Imitația modelului este însă, în cazul marilor creatori, doar aparentă : nu e necesară o demonstrație pentru a se vedea că mult mai multe deosebiri decît asemănări există, de pildă, între opera lui Racine și cea a lui Euripide. Un adevăr repetat adesea este acesta : clasicii nu tindeau să facă *ce* au făcut anticii, ci *cum* au făcut anticii. Principiul imitației celor vechi rămîne totuși foarte important, el „menține, împotriva spiritului cartezian, ...aproape împotriva spiritului secolului, frumusețea poetică sau oratorică, forma artistică" (Lanson). Forma artistică, de multe ori *forma artistică nouă,* nu se afla în contradicție cu principiul imitației (înțeles ca mai sus), cum se va întîmpla în romantism. Chapelain însuși vedea opera clasică drept o îmbinare a „luminilor antichității" cu „grațiile modernilor". Ceilalți critici ai secolului clasic nu se aflau pe altă poziție. Marii creatori sînt, se înțelege, mai reprezentativi în acest sens : pentru ei, modelul greco-latin era, de cele mai multe ori, un punct de plecare sau un pretext al operei, *era interpretat.* Afirmăm astfel, împreună cu Gustave Lanson și Antoine Adam, că veacul al XVII-lea (francez) *a modernizat antichitatea.*

4. Artă și morală

Într-un eseu de tinerețe, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (Scena considerată ca instituție morală),* Schiller afirma că teatrul poate deveni un tribunal al lumii morale, rolul poetului fiind, în consecință, acela de „învățător al poporului" („Lehrer des Volks"). Comparat, din acest punct de vedere, cu Pierre Corneille sau cu Racine, autorul lui *Wilhelm Tell* poate să pară „mai clasic".

Relația artă-morală indică rolul și poziția artei în societate. În secolul al XVII-lea, s-au întîlnit, pe teren francez mai ales, două tradiții : cea aristote-

Scanned with OKEN Scanner

lică și cea horatiană. Dacă Aristotel acorda artei mai curînd rolul de a delecta, „pozitivismul" latinilor o considera în primul rînd utilă. Horatius reprezintă, de fapt, o poziție mediană :

„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
Lectorem delectando pariterque monendo".
(343-344)

(„Scopul și-ajunge-acel ce-mbină folos cu plăcere,
Deopotrivă-ncîntînd și la fel instruind cititorul").

Dacă Bray a ajuns la această concluzie discutabilă : „arta clasică este o artă utilitară. Poetul clasic vizează instrucția morală. Întreg secolul este aproape unanim în această privință", o altă afirmație a sa — „monarhia franceză a ascultat lecția lui Horatius și nu pe cea a lui Aristotel" — apare de-a dreptul inexactă, chiar dacă ea este corectată cu precizarea că „lecția" autorului latin e îmbogățită „cu aporturi diverse, aproape totdeauna italiene". „Lecția" lui Horatius este, în fapt, sărăcită de autorii de poetici ai Renașterii : el punea pe prim plan „lectorem delectando". Scaliger inversa planurile, impunînd o formulă preluată de mulți teoreticieni francezi : „docere cum delectatione". Castelvetro este singurul care păstrează echilibrul horatian, uneori înclinînd chiar către punctul de vedere aristotelic. Mai tîrziu, Vossius exprima, într-o frază care l-a inspirat parcă pe tînărul Schiller, atitudinea teoretică a *micului clasicism,* a clasicismului intransigent și schematizant (Chapelain, Scudèry, La Mesnardière, d'Aubignac) : „Poetae sunt morum doctores". Opera trebuie să „moralizeze", să îndrepte moravurile — iată unul dintre laitmotivele teoriei clasice.

Marii scriitori *(marele clasicism)* au înțeles relația artă-morală mult mai nuanțat și mai profund. Este adevărat că unele pasaje din *L'Art poétique,* ori din cîteva prefețe ale lui Molière sau Racine ar pă-

Scanned with OKEN Scanner

rea să indice o inflexibilitate a doctrinei, și în cazul lor, ca, de pildă, în aceste versuri de Boileau :

„Qu'en savantes leçons votre muse fertile,
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile"
(IV, 87-88)

(„...în savante lecții muza voastră fertilă,
Să unească mereu cu plăcutul seriosul și-utilul").

Adevărul, în ce-l privește pe autorul *Artei poetice*, se află mai curînd într-o precizare a lui Gustave Lanson : Boileau consideră „acești trei termeni identici sau inseparabili — *plăcere, frumusețe, adevăr :* s-ar putea ca aceasta să fie, în rezumat, doctrina literară care convine cel mai mult calităților și necesităților permanente ale spiritului nostru" [19]. Este vorba deci despre o înțelegere a operei ca unitate indestructibilă și nu despre o separație didactică a utilului de plăcut și de valoarea estetică. Molière a afirmat că „datoria comediei este de a îndrepta oamenii", dar formula care-l reprezintă mai exact este alta : *regula regulilor este a place*. În ce-l privește pe Racine, despre a cărui *Prefață* la *Fedra* (scrisă *un an după* premiera zgomotoasă a tragediei) cineva spunea că este o capodoperă de diplomație, e lesne de văzut deosebirea dintre afirmațiile teoretice și operă, deși o frază ca aceasta — „instrucția morală este scopul oricărui om care lucrează pentru public" — ar trebui considerată normală chiar pentru un autor neclasic.

S-a spus despre Corneille că „și-a format o doctrină specială, fără îndoială, foarte respectuoasă la adresa lui Aristotel și a interpreților săi, căci Corneille a simțit că nu putea el singur să înfrunte un curent irezistibil de opinie, dar originală în multe privințe" [20]. Fără a nega utilul în artă, autorul *Cid-u-*

[19] *Histoire de la littérature...*, ed. cit., p. 507.
[20] Philippe van Tieghem, *Op. cit.*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

lui rămîne ferm în afirmația că „singurul scop al tragediei e de a place“ [21]. Poziția teoretică a lui Corneille este identică, în fond, cu aceea care se degajă din marile opere ale epocii, deși, în raport cu opiniile teoreticienilor de profesie, ea apare „mai puțin clasică“.

Există deci, și în acest caz, ca și în acela al altor principii clasice, o evoluție. „Marii poeți clasici francezi au lărgit și au făcut mai suplă doctrina stabilită de marii teoreticieni ai clasicismului. Într-adevăr, după 1660, tot ceea ce era riguros și aproape automat în această doctrină e corectat de către o noțiune nouă și care capătă de la această dată încolo întîietatea : *gustul*“ [22] (s.n.).

Teoreticienii de orientare clasică din Anglia, Italia, Danemarca, Germania sau Spania nu dădeau, în esență, o altă interpretare relației artă-morală decît generația marilor clasici francezi. Unii dintre ei pot fi socotiți chiar, din acest punct de vedere, precursori ai gîndirii estetice moderne. S-a observat, de pildă, că deși Muratori nu exclude dintre finalitățile artei pe cea instructiv-formativă, pentru el, finalitatea ei fundamentală rămîne *plăcerea estetică,* înțeleasă adesea dincolo sau în afara scopului moral.

În Extremul Orient, cu mai multe secole înaintea clasicilor europeni, Tsurayuki nu înțelegea altfel lucrurile : poezia trebuie să placă, dar, totodată, în ea, „oamenii își găsesc consolarea...“.

5. Artă și geniu

Fără a fi un principiu propriu-zis, raportul artă-geniu este unul dintre cele mai importante în estetica clasică, chiar dacă în multe poetici i se acordă un spațiu restrîns.

---

[21] v. *Discours du poème dramatique* (1660).
[22] Philippe van Tieghem, Op. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

S-a spus și se spune adesea că doctrina clasică a ignorat inspirația și rolul geniului în actul creației. Desigur, n-au lipsit afirmațiile de tipul „arta (în înțelesul etimologic de *meșteșug*, n.n.) este singura care poate duce producțiile umane la perfecțiune." Dar chiar cei mai rigizi teoreticieni (Chapelain, La Mesnardière ș.a.) au recunoscut condiția *sine-qua-non* a poeziei — geniul. Boileau vorbea despre „l'influence secrète du ciel" (în alți termeni, despre rolul imaginației poetice) și adăuga aceste două versuri definitorii pentru întreaga doctrină clasică :

„Si son astre en naissant ne l'a formé poète,

. . . . . .

Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif".

(I, 4, 6)

(„Dacă steaua-i din născare poet nu l-a menit,

. . . . . .

E surd pentru el Febus, iar Pegas cu nărav") *).

S-a spus chiar, în descendența lui Castelvetro, că poetul este un inspirat (Rapin). Concluzia lui René Bray, în ce privește literatura franceză, nu putea fi decît aceasta : „întreg secolul al XVII-lea a considerat geniul drept cea dintîi calitate a poetului".

La scara literaturii europene, faptele converg în același punct. Deși conceptul de geniu al lui Alexander Pope este mai limitativ decît conceptul modern de geniu, și pentru scriitorul englez el intră, ca un element fundamental, în „definiția poetului". Termenii sînt asemănători cu ai lui Boileau, doar că Pope consideră și gustul criticului tot o „influence secrète du ciel" :

„In poets as true genius is but rare,
True taste as seldom is the critic's share ;

---

*) *Traducere de Ionel Marinescu.*

Scanned with OKEN Scanner

Both must alike from Heaven derive their light,
These born to judge, as well as those to write".
(I, 11-14)

(„La poeți — adevăratul geniu-i rar
La fel și gustu,-al criticilor har ;
Din cer ei își primesc lumina vie,
Unii să judece, ceilalți să scrie".)

Ideea exprimată de Alexander Pope — *Both must alike from Heaven derive their light* — nu este exclusiv europeană. Poetul japonez citat mai sus o afirmă, de asemenea, în felul său : „poezia vine din cer".

Acordînd inspirației și geniului partea lor, poetul clasic apare, chiar văzut numai din perspectiva poeticii sale, cu atît mai puțin un raționalist aplicat la literatură.

6. Regulile

Regulile au fost o necesitate impusă în veacul clasic (în Franța mai ales, dar și în alte țări) de specificul civilizației și culturii europene de la sfîrșitul Renașterii, de numeroasele tendințe, evidente și în literatură, către dezordine și demăsură, către forma aglomerată (a artei baroce, spunem noi, astăzi), către o anume „impuritate" a genurilor și a stilurilor, în total dezacord cu tradiția greco-latină.

E lesne de văzut că nevoia de reguli a fost resimțită în întreaga Europă, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă în veacul luminilor. Nu fac excepție cu adevărat nici chiar scriitori ca Lope de Vega sau Voltaire, deși cel dintîi pare a sfida orice regulă a teatrului (v. *El arte nuevo...)* iar autorul *Alzirei* lansează o formulă care face epocă : „regulile sînt niște cîrje...".

Nevoia generală de reguli devine mai evidentă și prin faptul, observat, între alții, și de René Bray,

Scanned with OKEN Scanner

că „nu se discuta decît asupra conținutului regulilor, nu asupra existenței lor". Regulile existau deci, impuse de o tradiție eclipsată pentru un timp, impuse (nu pe cale dogmatică) de experiența și prestigiul autorilor vechi și reactualizate, codificate de fapt, de poeticile Renașterii (ce se aflau într-un oarecare dezacord cu literatura aceleiași epoci) și ale perioadei de formare a clasicismului.

Contribuția doctrinară a autorilor francezi la constituirea sistemului estetic clasic este importantă, chiar dacă ei au sistematizat doar sau au dogmatizat moștenirea Aristotel-Scaliger-Castelvetro. Nu trebuie însă să exagerăm, așa cum s-a făcut adesea, în a-i vedea excesiv de rigizi, de intoleranți și de „puritani". Chiar teoreticieni ca Chapelain, Scudéry sau La Mesnardière, cei care au dus greul disputelor pentru impunerea regulilor (regulile erau atunci *noul*, și noul, împotriva multor aparențe, se impune totdeauna cu dificultate), la o analiză mai atentă, apar mai puțin dogmatici decît se crede. Ei știau că „fiecare artă are regulile ei" (Scudéry) și că orice plăcere artistică se naște din ordine și măsură (Chapelain), adevăruri nu odată reafirmate și de autorii moderni. Rigiditatea lor s-a manifestat mai ales în raport cu operele (cazul *Cid-ului* este cel mai reprezentativ' și în credința infailibilității regulilor. Chapelain pare să creadă că respectarea lor absolută este principala garanție a capodoperei.

S-a spus că autoritatea regulilor a fost consacrată de *Poetica* lui La Mesnardière (1639). Generația marilor clasici nu a mai avut de impus nici o regulă, decît poate pe aceea a gustului. Corneille însuși sfîrșește prin a le accepta, deși el își permite adesea, ca și Molière sau Racine, să le ignore. Ca și în alte cazuri, marii creatori au temperat exigențele teoreticienilor. *Principala regulă* a epocii marelui clasicism este *a place*. O spun, aproape în aceiași termeni, Corneille *(Discours...)*, Molière, La Fontaine (în

Scanned with OKEN Scanner

Prefața Fabulelor, 1668), Racine (în *Prefața* la *Bérénice*, 1670 : „la principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première"). Boileau o afirmă, de asemenea : „N'offrez rein au lecteur que ce qui peut lui plaire" („Nu oferiți cititorului decît ceea ce i-ar putea place"). Autorul *Artei poetice*, socotit nu o dată „campionul dogmatismului clasic", înțelege să exprime o tendință frecventă la marii scriitori ai vremii :

„Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort de bornes prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites".
(IV, 78-80)

(„În drumul său, uneori, un spirit viguros,
Constrîns de artă, iese din granițl legiuite,
Din artă chiar învață să treacă-a' lor limite").

Comentariul lui René Bray potrivit căruia aceste versuri ar însemna nevoia de a scăpa de anumite reguli de detaliu pentru a se conforma unor reguli „superioare" este inexact. S-ar putea afirma aproape contrariul : Boileau a cedat, într-o măsură, modei epocii — și „la modă" erau atunci regulile. El se afla însă, și de această dată, în acord cu marile spirite ale veacului : avea certitudinea necesității regulilor, dar, în același timp, nelipsindu-i înțelegerea superioară a actului creației, știa că regulile pot fi și trebuie depășite. Această dialectică a raportului artă-reguli („Trop resserré par l'art..." și „Et de l'art même apprend...") este și una dintre caracteristicile spiritului modern.

Regulile sînt o consecință necesară a acceptării celorlalte principii. Clasicii le înțelegeau uneori ca pe o *libertate* și ca derivînd din natura însăși și, implicit, din „lecția" celor vechi. Ideea apare explicit la Alexander Pope :

Scanned with OKEN Scanner

„Those rules, of old discovered, not devised,
Are nature still, but nature methodized ;
Nature, like liberty, is but restrained
By the same laws which first herself ordained".
(I, 88-91)

(„Acele reguli, vechi, nu-s născocite
'S natura însăși, sistematizată ;
Natura-i libertate înfrînată
De-aceleași legi ce ea și-a hărăzit".)

Principalele reguli clasice ar fi, potrivit teoreticienilor francezi, următoarele :

a. *Verosimilul*

S-ar putea spune că această regulă este universală, aplicabilă nu numai clasicismului ci oricărei alte orientări literare : ea indică însuși obiectul artei — „posibilul după necesitate și verosimilitate" (Bray).

Textul fundamental pentru înțelegerea regulii verosimilului rămîne acest fragment din *Poetica* lui Aristotel : „...datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (...), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar fi putut întîmpla. De aceea și e poezia mai filozofică și mai aleasă decît istoria : pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul" [23]. În alt loc, Aristotel face o precizare folosită de adversarii lui Corneille pe vremea disputei *Cid-ului :* „În ce privește poezia, verosimilul imposibil este de preferat neverosimilului posibil". Verosimilul nu este deci realul existent (întîmplat), nici chiar realul posibil ci, „realul credibil". „Pe

[23] *Poetica, IX,* 1451 b, Traducere de D. M. Pippidi.

scurt, poezia nu are nimic a face cu istoria, nici cu posibilitatea științifică ; domeniul său e verosimilul și criteriul verosimilului este opinia" (Bray). Arta trebuie deci să satisfacă opinia, obișnuințele (și automatismele) publicului : regula verosimilului pare să tindă spre o artă utilitară.

Se știe că cearta *Cid-ului* a fost declanșată în primul rînd de faptul că subiectul tragi-comediei, deși este posibil (pentru că este istoric), e „neverosimil". „Dacă posibilul e propriu materiei poeziei, scrie Chapelain în *Sentimentele Academiei asupra Cid-ului*, el nu este totuși decît atunci cînd e verosimil sau necesar" [24]. Aceasta este opinia întregii sale generații și chiar a generației lui Racine, deși e ușor de văzut că opera marelui autor tragic nu este totdeauna conformă cu propria sa afirmație din *Prefața* la *Bérénice* : „numai verosimilul interesează în tragedie".

Teoria „realului credibil" și a „adevărului neverosimil" există și în *Arta poetică* a lui Boileau, dar nu se poate spune că poziția sa este intransigentă ca cea a lui Chapelain :

„Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable,
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable".
(III, 47-48)

Singurul autor francez care afirmă o opinie contrară celei generale este Corneille. El scrie, chiar în primul *Discours* : „este un precept foarte fals că subiectul unei tragedii trebuie să fie verosimilul". Nu este de neînțeles faptul că epoca marilor clasici nu a acceptat poziția lui Corneille : el ilustrează, încă o dată, „romantismul" clasicismului.

b. *Convenințele (Les bienséances)*

În *Reflecțiile* sale asupra poeticii lui Aristotel, Rapin scria [25] că în afara regulilor sugerate de filo-

[24] Apud Bray, *Op. cit.*, p. 199.
[25] v. Bray, *Op. cit.*, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

soful grec, există încă una pe care o găsim la Horatius, un fel de regulă a regulilor, „la bienséance", concordanța operei cu gustul și obișnuințele publicului. Pasajul din *Ars poetica* este desigur acesta :

„...să n-aduci vreodată pe scenă
Ce-i potrivit să se-ntîmple-n culise și multe să-nlături
Din tot ce vezi, să le spună pe urmă mai bine un martor :
Pruncii să nu și-i ucidă în fața mulțimii Medeea
. . . . . .
Orice-mi arăți din acestea, sînt ne-ncrezător, mă dezgustă".
(182-188)

Acordul cu publicul și convenințele lui este, în același timp, un semn al „potrivirii" (*„la convenance"*, după formula lui Pierre Nicole) operei cu propria ei natură, cu spiritul raționalist și cu teoria verosimilului. Această „potrivire" înseamnă uneori și altceva : o neconcordanță cu realul și o ignorare a adevărului istoric. Poziția lui Boileau este, încă o dată, semnul înțelegerii superioare a marilor spirite. „Convenința cere să fie prețuită" (III, 122) înseamnă concordanța cu *bunul gust* și cu *adevărul ideal* al lucrurilor. Deși nu credem că poate fi acceptată concluzia lui Bray : „s-ar putea spune despre poetica clasică — iată o poetică a convenințelor", e adevărat că *la bienséance* „este poate cea mai reprezentativă regulă a spiritului clasic. Ea exprimă totodată aspectul moralizator și aspectul raționalist al acestuia... ea dă dogmei imitației naturii sensul său idealist..." [26]. Înțeleasă însă doar ca o „adaptare" la stilul epocii și al publicului ei" [27] (Molière n-ar avea, astfel, alte opinii decît generația lui Chapelain), regula convenințelor pare, mai curînd, o regulă neclasică.

c. *Miraculosul*

Miraculosul este, de fapt, o „contra-regulă" a poeticii clasice : ea se opune celorlalte reguli (cu deo-

[26] *Ibidem*, p. 230.
[27] v. Philippe van Tieghem, *Op. cit.*, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

sebire, verosimilului și convenienței), spiritului clasic în general, dar rămîne necesară operei. „Pentru a place, opera trebuie să fie verosimilă, pînă în amănunte, universală în felul în care zugrăvește și respectuoasă față de convenință ; toate acestea sînt necesare, dar, într-un anume fel, negative. Motorul care va provoca interesul nu poate consta în aceste reguli care sînt mai curînd niște limitări. Interesul nu va fi provocat decît de acel *miraculos* care va excita curiozitatea sau admirația, cele două motoare ale interesului“ [28].

Teoreticienii clasici vedeau o îmbinare a verosimilului cu miraculosul (altfel spus : cu ceea ce este surprinzător, neașteptat, extraordinar, utilizate mai ales în tragedie și în epopee), adică o subordonare a miraculosului față de verosimil. O anume nehotărîre a doctrinei clasice este vizibilă și în această pseudoacceptare a regulii miraculosului.

d. *Puritatea genurilor și a stilului*

Puritatea genurilor și a stilului e o consecință axiomatică a întregului sistem estetic clasic. Textul fundamental este, încă o dată, *Ars poetica* (în Aristotel se găsesc doar sugestii în acest sens), deși poetul latin pare a accepta, dimpotrivă, amestecul genurilor :

„Dar pe Satirii glumeți și flecari este bine ca astfel
Să mi-i prezinți, ca-mpletind priceput seriosul cu gluma“.
(225-226)

Totuși, opinia lui Horatius nu este echivocă :

„Nu-i tragediei ca rost trăncănirea în versuri ușoare
Ori să se afle puțin rușinată, în rînd cu Satirii,
Ca o matroană silită să dănțuie-n zile festive“
(231-233)

---

[28] *Ibidem*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Boileau, fără a insista prea mult, își continuă îndeaproape maestrul : „Comicul... n-are nevoie de tragice destine".

Puritatea stilului pare postulată în aceste versuri horatiene :

„Ceea ce-i comic n-admite tratare în tragice versuri.
Tot așa nu-i nimerit să prezinți tragedia Tiste
Scrisă în versuri comune ce-s proprii oricum comediei.
Orice subiect să-și păstreze-al lui ton potrivit după fire".
(89-92, s.n.)

Într-un eseu despre romantism, Gaëtan Picon scria că „romantismul francez își căuta forma în afara căreia nu putea exista și o căuta cu atît mai mult cu cît trecutul literar al Franței nu i-o oferea (cum se întîmpla în cazul Germaniei, Angliei sau chiar Italiei). Așa se explică mai întîi căutările teoretice, teoretizările". În mod paradoxal, clasicismul francez se află în altă situație : abundența teoretizărilor vizează în primul rînd expresia, „forma" artei clasice. De aici și insistența lui Boileau asupra stilului și purității lui, într-o accepție întrucîtva diferită și mai exterioară decît cea a lui Horatius :

„Feriți-vă-n ce scrieți de frazele vulgare :
Un stil oricît de simplu, noblețea lui își are.
Disprețuind bun-simțul, burlescul joc își bate.
Ne amăgi privirea plăcînd prin noutate..." [29].

e. *Unitățile*

S-au scris cărți întregi despre regula unităților : semn sigur de hipertrofiere a neesențialului în critică. Regulile au fost necesare în epocă, așa cum sînt necesare totdeauna. Regula celor trei unități s-a impus, între altele, din rațiunea echilibrului și a concentrării expresiei. I s-a dat însă acestei reguli

---

[29] Traducere de Ionel Marinescu, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

o importanță disproporționată, de unde, mai tîrziu, replica iritată a romanticilor.

Unitatea de acțiune nu este un precept propriu-zis clasic : derivînd din logica actului artistic și din aceea a finalității lui, avînd o aplicabilitate în toate genurile literare și în alte arte, ea a făcut obiectul tuturor poeticilor, de la Aristotel la cele moderne. Filosoful o impune într-un pasaj celebru reluat de toți teoreticienii clasicizanți pînă la Corneille. Autorul *Cid-ului* este singurul care nuanțează și dă pondere specifică acestei reguli. În comedie, scrie el, unitatea de acțiune este *unitatea intrigii*, în tragedie — *unitatea de pericol*.

Unitatea de timp e consecința dogmatizării unei constatări a lui Aristotel ocazionată *numai* de necesitatea de a indica deosebirile între tragedie și epopee : „Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie și el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea și în una ca și în cealaltă“ (1449 b). De aici, motivîndu-și raționalist opinia și avînd în vedere și celelalte două unități, Boileau derivă o condiție sine-qua-non a reușitei artistice :

„Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin
Va ține pîn-la urmă tot teatrul arhiplin“.
(III, 45-46)

Acesta este poate singurul pasaj din *Arta poetică* ce justifică imputările de dogmatism făcute marelui critic.

Unitatea de loc a fost cea din urmă fixată în conștiința teoreticienilor clasici și era determinată de regula verosimilului : un personaj nu putea fi în mai multe locuri (depărtate unul de altul) în timpul celor douăzeci și patru (sau douăsprezece) ore cît trebuia să dureze acțiunea. Corneille este, și în acest caz, cel mai „liberal“ teoretician clasic : el afirmă că

Scanned with OKEN Scanner

acțiunea tragediei poate depăși limita celor douăzeci și patru de ore și că ea se poate desfășura în mai multe locuri. Exagerările devin mai evidente după epoca lui Corneille, nu numai prin conformitatea aproape totală cu regulile, ci și prin faptul că aplicarea lor se extinde, teoretic, la toate genurile literare.

II. Cele două estetici ale secolului

S-a scris nu o dată despre evoluția esteticii clasice în mai multe sensuri : către un „liberalism estetic" negator al infailibilității regulilor (arhitectul și istoriograful Félibien vorbea despre „mii de frumuseți diferite"), în fond revoluționar și consonant celeilalte estetici a veacului, *esteticii neclasice* a filosofilor, și către un „absolutism estetic", aparent rigid și limitat, absolutismul clasicilor.

Evoluția artei în secolul al XVII-lea s-a produs și în alt sens. „Gustul clasic al măsurii a fost din ce în ce mai mult înlocuit de gustul baroc al grandorii, al varietății, al bogăției, al spiritualității. Doctrina clasică își păstra importanța sa în mijlocul unei lumi devenită barocă. Astfel, mult timp, gustul nou a coexistat cu vechea doctrină ; dar el sfîrșește prin a modifica doctrina, prin a forma o nouă nuanță. Totuși nimic decît o nuanță" [30]. Neputînd accepta această concluzie limitativă a lui Tatarkiewicz, știind, de asemenea, că dezvoltarea artei baroce este fundamentală în secolul al XVII-lea, modificînd uneori însăși structura unor opere clasice (Corneille, Molière ș.a.), adăugăm, împotriva afirmației de mai sus : totuși, mai mult decît o nuanță.

Cele două estetici ale veacului nu sînt însă cea clasică și cea barocă : în ciuda faptului că barocul este cel dintîi curent literar cu adevărat european (al

[30]) L. Tatarkiewicz, *Op. cit.*, pp. 28-29.

Scanned with OKEN Scanner

Europei de la Atlantic la Urali și de la Mediterana pînă în Scandinavia), nu există, în epocă, o poetică barocă de prestigiul (și vechimea) celei clasice și nici de valoarea ei normativă.

Exegezele mai vechi, ca de altfel și unele studii recente, consideră doctrina clasică drept un efect al cartezianismului. Am mai observat faptul că filosofia lui Descartes a avut, asupra literaturii clasice, o înrîurire mult mai neînsemnată decît se crede în general.

Așa cum remarca Ladislas Tatarkiewicz, filosoful avea o concepție estetică nu numai diferită de cea clasică, dar fundamental opusă. S-ar putea spune că, în sensul acesta, Descartes era un... „antiraționalist". Într-o scrisoare din 1630, el afirma că „nici frumosul, nici agreabilul nu semnifică nimic decît un raport al judecății noastre cu obiectul". De asemenea, pentru filosoful francez, pot exista opere care ignorează arta poetică.

Ideea subiectivității și relativității frumosului (în esență, anticlasică) apare nu numai la Descartes ci și la Pascal (în *Traité sur les passions de l'amour* ori în *Pensées)* sau la Pierre Nicole (în *Traité de la vraie et de la fausse beauté)*: „Nu există un lucru atît de rău, scrie Nicole, pentru a nu fi pe gustul nimănui, nici atît de perfect pentru a fi pe gustul întregii lumi. Gustul nostru este aproape întotdeauna determinat de obișnuința și sentimentele altora".

Ceea ce este interesant de văzut e că subiectivismul estetic nu-i caracterizează, cum poate ne-am aștepta, atît pe scriitori și pe artiști, cît mai ales pe filosofii epocii.

După opinia lui Ladislas Tatarkiewicz, „marele secol" a creat în Franța două estetici. „Aceste două estetici diferă profund una de alta. Estetica clasică tindea să domine artele, în timp ce cealaltă nu voia să facă decît analiză. Una a fost o moștenire, cealaltă o invenție : estetica subiectivistă a avut cîțiva predecesori către sfîrșitul Antichității și către sfîrși-

Scanned with OKEN Scanner

tul Renașterii, dar ei nu au făcut decît să schițeze teoriile lor și au fost mult mai puțin numeroși decît partizanii doctrinei clasice. Doctrina clasică a Marelui Secol a fost un rezultat, un apogeu, o încoronare glorioasă, în timp ce cealaltă a fost începutul unei estetici ce va atinge mult mai tîrziu apogeul său“ [31].

Secolul al XVII-lea (ne referim acum la cel francez, dar, în măsura în care avem în vedere întreg spațiul european, faptul este cu atît mai evident) apare astfel ca un secol de răscruce în estetică, un secol dublu orientat : către vechea tradiție clasică și către o estetică viitoare — cea preromantică și romantică.

În ciuda unei anumite inferiorități cantitative a literaturii clasice în raport cu cea neclasică (barocă sau de altă natură), estetica dominantă la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor a fost cea obiectivă și nu cea subiectivă. Explicația ar fi în vechimea și prestigiul doctrinei clasice și, poate în primul rînd, în existența unui climat cultural favorabil „raționalismului“.

III. Destinul lui Boileau și al doctrinei clasice

Pînă la 1660, cele mai multe dintre ideile clasice erau enunțate și recunoscute aproape unanim. Am văzut că Pierre Corneille este singura voce mai importantă a unei anume „opoziții“, fără ca totuși poziția lui să-l situeze dincolo de doctrina clasică.

1. Experiența lui Boileau

Boileau nu a impus și nu a legiferat nimic. Numai amuzîndu-ne, asemenea lui Thibaudet, ori dintr-un respect malițios față de tradiție, îl mai putem numi „legislatorul Parnasului“ sau, în termenii

[31] *Ibidem*, pp. 34-35.

Scanned with OKEN Scanner

autorului *Fiziologiei criticii*, „președintele literelor franceze".

„Nici-o scriere nu a fost mai populară și mai rău înțeleasă, scrie Lanson, ca această *Artă poetică* și nu există operă doctrinară al cărei sens să fi fost mai rău cunoscut sau desfigurat" [32]. Pentru mulți comentatori ai clasicismului, *L'Art poétique* a fost asemenea unei „lentile deformatoare", atît în ce-l privește pe autorul ei, cît și pe Aristotel. Chiar un istoric literar ca Ernst Robert Curtius scria această pagină nedreaptă : „pînă și Boileau, acest spirit prozaic și limitat, a putut să se pretindă legislator al Parnasului. Ca un Horatiu francez, el a furnizat satire, epistole, o *ars poetica* și ode. El a recomandat bunul simț („tout doit tendre au bon sens") și „rațiunea", degradînd poezia la rangul unei rimări corecte și stabilind pentru tragedie pretinsele reguli ale aristotelismului italian. Acest sistem nu s-ar fi impus, dacă nu ar fi corespuns tendințelor spiritului francez care tocmai atunci, sub Ludovic al XIV-lea, a ajuns la o autoexprimare puternică, susținută de hegemonia națiunii franceze în Europa" [33].

Critica nefranceză a acordat adesea prea mult lui Boileau ca „legislator" [34] : din necunoașterea procesului de formare a doctrinei clasice și a evoluției ei.

Cercetările mai recente dezvoltă, poate, unele sugestii ale lui Lanson, dar recitînd opera lui Boileau în contextul european al epocii și din perspectiva stadiului actual al criticii. Pierre Clarac, de pildă, îl vede pe marele critic „mereu nemulțumit, neîncrezător, iritabil, susceptibil, aprig în a-și apăra dreptul său și a reclama ceea ce i se cuvine" [35]. Mai mult

---

[32] *Boileau*, pp. 89-90.
[33] E. R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, Univers, 1970, p. 306.
[34] cf. și George Saintsbury, *A History of Criticism*, 3 vol. Edinbourgh, 1900-1904.
[35] Pierre Clarac, *Boileau*, Paris, Hatier 1964, pp. 166-167.

Scanned with OKEN Scanner

admirat (sau detestat) ori discutat, „mai puțin înțeles“ (cum afirmau și Lanson, Bray sau Clarac), autorul *Artei poetice* a fost un pasionat, pasionat mai ales pentru arta sa. Pierre Clarac propune, pentru o înțelegere mai bună a „doctrinei“ lui Boileau, conceptul de „idealism estetic“, în locul celui de „realism clasic“, insuficient și echivoc. Acest idealism estetic ar fi determinat și de „nostalgia antichizantă“ a poetului, de faptul că el „nu-și iubea secolul“, atitudine, în fond, paradoxală pentru un burghez.

S-au descoperit toate „defectele“ viziunii lui Boileau, între care cel mai grav pare să fie acesta : el nu a înțeles că unele forme de artă sînt legate de unele forme de civilizație și că frumosul este relativ și variabil de la un loc la altul. Nu uităm, desigur că poetul a scris și aceste versuri :

„Păstrați-i fiecărui știutul caracter.
A țărilor moravuri și secoli studiază ;
Că omul după climă și firea-și modelează“.

(III, 112-114)

Dar el nu rămîne mai puțin legat de valoarea invariabilă și absolută a frumosului. Nesocotindu-i variabilitatea și relativitatea, Boileau căuta dincolo de ele forma lui imperisabilă : tentativă himerică, dar nu mai puțin semnificativă. În acest gest aproape don-quijotesc, fundamental însă în *Poetica* sa (de foarte multe ori ignorat), aflăm poate negația mult discutatei sale rigidități și neînțelegeri.

Boileau a fost un spirit de sinteză. Philippe van Tieghem, nu fără o anume exagerare malițioasă, scrie că autorul *Artei poetice* „este un vulgarizator al științei critice, pe care a simplificat-o și a deformat-o adesea, dar meritul lui incontestabil e de a fi turnat principiile acestei științe în versuri de neuitat prin fermitatea și exactitatea lor“ [36]. Chiar dacă „aportul lui dogmatic rămîne extrem de debil“

---

[36]) *Op. cit.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

(Ph. van Tieghem), locul lui în istoria doctrinelor literare nu este foarte modest. Se știe că Aristotel însuși nu a făcut operă de novator : el a sintetizat, a dat unitate și strălucire unor idei existente. Este foarte greu de spus cum ar fi arătat doctrina clasică fără Boileau : marele scriitor a dat prestigiu unui „corp de dogme" care altfel ar fi rămas așa cum s-a născut : destul de rigid, fără unitate, adesea incomprehensiv. Boileau a structurat acest „corp de reguli estetice", le-a împrumutat personalitate și forță de expresie și, din acest punct de vedere, le-a creat.

2. Alte experiențe estetice

Apariția ideilor literare clasice s-a produs, mai devreme sau mai tîrziu, în majoritatea țărilor europene, multe dintre ele folosind modelul francez. Fenomenul penetrației culturii franceze a epocii, a teatrului clasic mai ales, pe întreg continentul, departe de a se manifesta uniform, este simptomatic pentru evoluția climatului cultural european în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în primele decenii ale veacului următor. Receptarea autorilor francezi diferă de la acceptarea ironică, distantă chiar a englezilor, la cea subînțeleasă a italienilor sau la respectul excesiv reverențios (o vreme) al germanilor. Două texte ilustrează în mod deosebit cele două extreme. Cel dintîi este eseul *Of Dramatic Poesy (Asupra poeziei dramatice,* 1668) al lui Dryden, din care citățm acest pasaj : „Cînd teatrul francez a fost reformat de Cardinalul Richelieu, s-au introdus acele lungi discursuri moralizatoare pentru a face pe placul ținutei grave a unui clasic. Să luăm de exemplu *Cinna și Pompée :* ele nici nu prea pot să fie numite piese, pentru că li s-ar potrivi mai bine titlul de lungi discursuri despre diverse rațiuni de stat ; iar în materie de religie, *Polyeucte* este la fel de solemn ca și lungile acorduri cîntate la orgă în catedralele

Scanned with OKEN Scanner

noastre. De atunci a devenit un obicei și actorii lor, ca și preoții noștri, vorbesc după clepsidră ; ba, mai mult, ei consideră că în asta constă frumusețea rolurilor lor și se socotesc nedreptățiți și înjosiți de autori dacă nu au posibilitatea, măcar de două-trei ori într-o piesă, să distreze publicul cu o cuvîntare de vreo sută de versuri..." [37]. Cel de-al doilea text e *Încercarea...* lui Gottsched care abundă în afirmații ca următoarea : „Noi germanii trebuie să ne mulțumim cu traduceri din limba franceză pînă cînd vom ajunge să avem și noi poeți care să facă și ei ceva corespunzător regulilor" [38].

a. *Dryden*

Eseul lui Dryden este anterior *Poeticii* lui Boileau și dovedește o cunoaștere a unor idei literare clasice franceze, deși nu se poate spune astfel că poetul englez își depășește indiferența sa față de teorie, indiferență care, dacă e să dăm un exemplu, îl face să nu-și îmbunătățească definiția dată tragediei prin cea a lui Aristotel [39].

Se poate spune că John Dryden ilustrează începuturile unei noi epoci în istoria criticii, nu numai în Anglia, ci în general pe continent. El nu mai face critică normativă (legislativă), ca pînă în epoca Restaurației, sau așa cum făcuseră în Franța Chapelain ori Scudéry, și nici critică teoretică, așa ca cei mai mulți autori de poetici din perioada Renașterii, ci încearcă o critică analitică („descriptivă"), uneori predominant polemică, avînd, cum s-a mai observat, alură de manifest literar. Fiind preponderent nenormativă, această direcție critică este, prin însăși natura ei, mai puțin clasică. În Franța, cîțiva ani mai tîrziu, Boileau cultiva numai aparent o critică legis-

---

[37] Apud *Clasicismul*, ed. cit., vol. II, p. 296.
[38] *Ibidem*, p. 322.
[39] cf. George Watson, *The literary Critics*, Penguin Books, (1962), 1968, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

lativă : el continua, de fapt, independent de Dryden, critica „descriptivă", dar cu un deosebit apetit teoretic, predominant în *L'Art poétique*. Tot critică „descriptivă", desigur în stilul lapidar și stilizat-metaforic al culturii japoneze, făcuse, cu mai multe secole în urmă, și cel mai cunoscut autor de poetică din perioada Heian, Ki no Tsurayuki.

La un alt subcapitol, anticipam ideea că Dryden profesează principii net anticlasice, în primul rînd acela al *varietății* și al *amestecului genurilor*. Pentru cel de-al doilea, el oferă următoarea justificare : „Permanența tonului grav ține spiritul nostru prea mult încovoiat... o scenă de veselie în mijlocul unei tragedii are asupra noastră același efect pe care-l are și muzica noastră cîntată între actele unei piese : în ea găsim o ușurare, după încordarea celor mai bune intrigi și replici de pe scenă, mai ales dacă discursurile ținute acolo au fost foarte lungi. De aceea ar trebui să mi se ofere argumente mai puternice pentru a mă convinge că înduioșarea și umorul cuprinse în același subiect s-ar distruge reciproc ; pînă atunci nu pot decît să trag concluzia că, spre onoarea națiunii noastre, noi am inventat, am dezvoltat și am perfecționat un mod de a scrie pentru scenă mai plăcut decît oricare dintre cele cunoscute anticilor sau modernilor vreunei națiuni, și anume, tragicomedia" [40].

În *Life of Dryden*, Johnson îl numea pe autorul eseului *Asupra poeziei dramatice* „părintele criticii engleze", afirmație evident exagerată, nu atît pentru că într-o carieră literară de peste 40 de ani a scris doar un eseu de „critică formală" *(Of Dramatic Poesy)* și mai multe prefețe, adică nu atît pentru că nu a avut vocație de critic, și nici fiindcă „a fost un critic analitic aproape fără să știe" (Watson) : Dryden nu avea, se pare, conștiința rolului criticii și nici nu s-a socotit vreodată critic. El a practicat (atît cît

---

[40] Apud *Clasicismul*, vol. II, pp. 294-295.

Scanned with OKEN Scanner

a făcut-o) ceea ce numea Thibaudet prin *critica de artist*, partizană, impulsivă și ironică.

Ni se pare, de asemenea, greu de acceptat, considerînd cele de mai sus, impresia lui T. S. Eliot despre „echilibrul aproape ideal între critic și poetul creator“ [41], în cazul lui Dryden.

Critica partizană a lui John Dryden, explicabilă pînă la un punct, devine uneori nedreaptă și neadevărată. Comparația între *Mincinosul* lui Corneille și unele piese de Fletcher sau Ben Jonson, în defavoarea celui dintîi, poate fi, în fond, susținută, nu însă și o afirmație ca aceasta : „We have borrowyd nothing from them ; our plots are weav'd in English loomes...“ („Noi n-am împrumutat nimic din piesele franțuzești ; intrigile pieselor noastre sînt țesute la războaie de țesut englezești“).

Atitudinea lui Dryden, privită în contextul literaturii europene a epocii, ilustrează ceea ce am numi „evadarea din clasicism“ : principiul varietății și amestecul genurilor, refuzul anticilor (și al francezilor) în favoarea modernilor (și a englezilor) etc. Dincolo însă de toate acestea, trebuie să observăm, împreună cu George Watson, că, odată cu Dryden, „o nouă dimensiune a fost adăugată criticii, aceea a criticii comparate“ [42]. Se poate spune că autorul eseului *Of Dramatic Poesy* este unul dintre precursorii comparatismului. El se referă la cei care „vor voi să compare fie umorul comediilor noastre, fie personajele din piesele noastre serioase cu ale lor“ (ale francezilor, n.n.). Scriitorul englez descoperă, de asemenea, unele surse ale dramelor engleze și franceze — „romanele spaniolești“. Comparația merge chiar mai departe : „noi, care sîntem un popor mai morocănos, ne ducem la teatru pentru ca să ne distrăm, iar ei (francezii, n.n.), care au o fire mai de-

---

[41] In *Dryden the Critic* (1931), apud Watson, *Op. cit.*, p. 39.

[42] *Ibidem*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

gajată și mai veselă, se duc acolo ca să devină gravi și serioși“ [43], anticipînd ceva din ceea ce se va numi mai tîrziu (cu Wilhelm Wundt ș.a.) psihologia popoarelor.

b. *Thoger Reenberg*

În nordul continentului, fenomenul clasic apare mai tîrziu, cum e de presupus, de altfel, în contextul unor culturi de permanență romantică.

Înaintea lui Ludwig Holberg, un clasicizant danez este Thoger Reenberg (1656-1742). El a studiat la Paris și a fost un admirator al lui Boileau. Ecourile lecturilor din Boileau sînt destul de vizibile în cea mai importantă lucrare a lui Reenberg — *Ars poetica* [44].

c. *Ludovico Antonio Muratori*

Tot o „evadare din clasicism“ este și eseul lui Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), *Della perfetta poesia italiana (Despre poezia italiană desăvîrșită*, 1706).

Autorul italian profesează unele idei clasice, dar, în esență, concepția sa estetică este nouă. Anticipam faptul, la un alt subcapitol, citînd două dintre opiniile sale.

Poetul, scrie Muratori, trebuie să reprezinte „obiectele mai frumoase, mai mari, mai diforme, mai plăcute, mai josnice, mai îngrozitoare, mai triumfătoare, mai ridicole decît sînt în realitate. Și, pentru a explica așa cum se cuvine această funcție și datorie a poeziei, fie-mi îngăduit să spun că Poetul trebuie să perfecționeze Natura“ [45]. A perfecționa natura înseamnă a o „ajuta“, a o „corija“, a o „îmbunătăți“ prin Talent și Fantezie *), două concepte

[43] Apud *Clasicismul*, vol. II, p. 296.
[44] cf. și Hanne Marie și Werner Svendsen, *Geschichte der dänischen Literatur*, Copenhagen 1964, p. 103.
[45] Apud *Clasicismul*, vol. II, p. 326.
*) *Majusculele îi aparțin lui Muratori.*

Scanned with OKEN Scanner

foarte importante la Muratori și aparent minore la Boileau. Dar poetul nu trebuie să iasă în afara Naturii, întrucît Adevărul și Verosimilul se află numai acolo.

Ceea ce e nou la autorul italian este, în primul rînd, lărgirea ariei esteticului cu noțiuni ca *diform, îngrozitor, ridicol* ș.a., cărora el pare să le acorde foarte mult. De asemenea, nouă e definirea bunului gust și precizarea valorii geniului : „Capacitatea intelectului nostru de a judeca potrivit regulilor și de a cunoaște ce este Bun, ce este Frumos și ce este Diform se numește, în mod obișnuit, *bun gust ;* mai cu seamă în acele arte care sînt în întregime fiice ale Geniului nostru“ [46].

Observam, în altă ordine a ideilor, că estetica secolului clasic evolua, pe teren francez, în mai multe direcții. Această evoluție este și mai evidentă la planul literaturii europene. Doctrina clasică ea însăși (mai nuanțată, după cum am văzut, mai comprehensivă și mai flexibilă prin contribuția marilor scriitori) este subminată din interior de apariția unor concepte noi *(diform, varietate, amestecul genurilor* ș.a.) sau de reconsiderarea altora deja existente *(bunul gust, imitația naturii).*

d. *Alexander Pope*

Numai în mod aparent sau doar la o privire superficială, *Essay on Criticism* al lui Alexander Pope (1688-1744) poate fi socotit o „adaptare pentru critică a principiilor enunțate de Boileau pentru poeți“ [47]. „Naționalismul cultural“, despre care s-a vorbit în cazul lui Dryden, este chiar mai accentuat la Pope. George Watson scria că „disprețul epocii augustane pentru autoritatea neoclasică franceză este mai mare decît cel al lui Dryden, chiar în ambiguitățile lui“ [48]. Unele afirmații din *Essay on Criticism*

[46] *Ibidem,* p. 328.
[47] v. *Clasicismul,* vol. II, pp. 306-307.
[48] *Op. cit.,* p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

nu sînt altceva decît „lăudăroșenie“ („bluster“, Watson) : pentru Pope, francezii sînt o națiune care ascultă de regulile impuse în artă, dar englezii ?

„But we, brave Britons, foreign laws despised...“
(III, 715)
(„Dar noi, britanici bravi, disprețuim legile străine...“)

Eseul asupra criticii este o operă de tinerețe : așa se explică intoleranța, agresivitatea și „lăudăroșenia“ autorului. Numeroasele coincidențe între ideile sale și ideile lui Boileau nu se explică atît prin faptul că Pope „repetă“ doctrina franceză, cît prin izvoarele comune ale celor două poetici : Horatius, Quintilian ș.a.

Pope nu mai practică, propriu-zis, critica descriptivă, dar păstrează din gîndirea estetică a lui Dryden „simțul evoluției istorice în poezie“, element fundamental în constituirea conștiinței estetice moderne. El se separă astfel, încă o dată, de litera doctrinei clasice.

S-a spus că *Essay on Criticism* „este opera unui tînăr poet obraznic“ („is the work of a cheeky young poet“, Watson). Am putea vorbi însă și despre o „cumințenie“ paradoxală a lui Pope, și nu ne referim la coincidențele cu doctrina clasică franceză semnalate mai sus. Un exemplu între altele : caracterizarea geniului, nuanțat-nouă în raport cu cea acceptată în general de clasici, apare surprinzător de veche dacă observăm că patru decenii mai tîrziu, tot în Anglia, apărea (probabil) prima „definiție“ modernă a geniului : Joseph Warton, *Odă imaginației*. „Să spui cît mai măiastru ce-ades a fost gîndit“, scrie Pope și continuă :

„As shades more sweetly recommend the light,
So modest plainnes sets off sprightly wit.
For works may have more wit than does them good...“
(II, 301-303)

Scanned with OKEN Scanner

(„Cum umbra dă luminii nou farmec, tot așa,
Prin simplitate, geniul mereu va cîștiga.
„Sclipirile" prea dese înăbușă-o lucrare...") [49]

Joseph Warton (unul dintre precursorii romantismului) reprezintă o cu totul altă atitudine estetică : „geniul, scrie el, încrucișează toate marile drumuri ale imitației...".

e. *Gottsched*

Cel mai ascultător dintre „elevii" lui Boileau este Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Trebuie văzut însă că *Versuch einer kritischen Dichtkunst* are și alte izvoare decît cele franceze. Dealtfel, scriitorul adaugă eseului său traducerea *Artei poetice* a lui Horatius.

Sursele gîndirii estetice a lui Gottsched și situația literaturii dramatice germane a epocii explică, parțial, conformitatea sa mai evidentă cu exigențele esteticii clasice. Gottsched refuză amestecul genurilor ; afirmațiile sale pot fi socotite polemice la adresa ideilor lui Dryden : „expresia *tragi-comedie* este... absurdă..." (s.n.).

Spiritul conformist al autorului german se manifestă adesea, dar mai ales atunci cînd se referă la personajul comic : „Personajele întîlnite în cuprinsul comediei sînt, în general, cetățeni obișnuiți, sau oameni de stare socială modestă, uneori, dacă e nevoie, chiar baroni, marchizi și conți. Aceasta, nu pentru că mai marii acestei lumi n-ar face și ei prostii care să provoace rîsul, ci pentru că a-i prezenta vrednici de rîs ar însemna o încălcare a respectului pe care li-l datorăm".

Dar Gottsched, venind dintr-o literatură a cărei permanență nu era una clasică, se distanțează totuși de modelul francez. El este, în literatura germană, unul dintre cei dintîi care înțelege ceea ce au numit romanticii prin *culoare locală* : „Trebuie să știm a

[49] traducere de Leon Levițchi, în *Clasicismul*, vol. II, p. 309.

Scanned with OKEN Scanner

observa natura și felul oamenilor, învește mîntînd fiecare vîrstă, fiecare stare socială, fiecare gen și *fiecare popor* cu apucături și sentimente cu care ne-au obișnuit" (s.n.). Mai mult chiar, în ciuda reverenței sale față de literatura franceză („Noi, germanii, trebuie atîta vreme să ne mulțumim numai cu traduceri din limba franceză, pînă ce vom ajunge să avem și noi poeți care să facă și ei ceva corespunzător regulilor"), el vede necesitatea constituirii unei literaturi dramatice naționale. Pasajul următor din *Încercare a unei arte poetice critice* face mai greu de înțeles înverșunarea polemicii de mai tîrziu a lui Lessing împotriva lui Gottsched : „Totul e însă ca domnii noștri cei mari să ajungă și ei în sfîrșit să capete gust pentru piesele germane. Căci atîta vreme cît nu le plac decît piesele străine, nu putem nădăjdui prea mult" [50].

Eseul lui Gottsched reprezintă, în evoluția criticii europene, de la stadiul predominant teoretic și normativ la cel descriptiv (analitic), un moment de oprire și un recul. Scriitorul german nu practică în *Încercare a unei arte poetice critice* o critică descriptivă, ci una normativă. Explicația trebuie căutată, desigur, în starea literaturii germane a epocii. „Printr-o distanțare categorică de stilul baroc, el a creat aici o poetică potrivnică oricărui element miraculos sau neverosimil și al cărei țel era o poezie clară, folositoare din punct de vedere moral și conformă bunului simț" [51]. În acest refuz al barocului, Gottsched se întîlnește, încă o dată, cu Lessing.

Dincolo de utilitatea de moment a demersului său critic (evidentă mai ales în raport cu barocul), eroarea lui Gottsched este întru totul vizibilă : el a vrut să impună unei literaturi de structură romantică „legile" unui clasicism mediteranean. Paradoxul pe

---

[50] Citatele din Gottsched (traducere de Lazăr Iliescu), apud *Clasicismul*, vol. II, pp. 318, 321, 322.

[51] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, București, Univers, 1972, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

care el îl reprezintă este doar aparent : intră într-o logică a lucrurilor faptul că acest „ucenic“ al lui Horatius și Boileau a transformat clasicismul lor „într-o doctrină restrictivă“ (Martini).

f. *Ignacio de Luzán*

Aproape pretutindeni unde, în epoca Renașterii, arta teatrului a realizat mari capodopere, poeticile clasice au însemnat și o anume revizuire a valorilor tradiționale. Cazul lui Alexander Pope este, în acest sens, numai parțial reprezentativ, cel al lui Ignacio de Luzán (1702-1754) — în totalitate.

A adera la exigențele clasice de rigoare, măsură, ordine, bun gust, *la vraisemblance* etc. echivala, în Spania, cu refuzul abundenței debordante, al varietății și „iregularității“ lui Lope de Vega, refuzul „evaziunii“ și al visului unui Calderón ș.a. Este tocmai ceea ce a făcut Ignacio de Luzán în *La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. El rezervă partea a treia a *Poeticii* sale „tragediei și comediei și altor poezii dramatice“. Fără a nega geniul lui Lope de Vega sau al lui Calderón de la Barca, Luzán le reproșează ignorarea regulilor, execuția imperfectă, stilul neglijent sau declamatoriu [52].

Autorul acestei poetici a găsit și partizani (în ciuda opoziției sale față de tradiție) : este vorba, între alții, de Blas Nasarre, cu *Disertación sobre las comedias de España* (1749), sau de Augustin Montiano, cu *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750-1753).

Poetica lui Luzán a declanșat o polemică între „tradiționaliști“ și clasicizanți, tranșată un timp în favoarea celor din urmă ; un ecou tardiv al acestei polemici a fost reeditarea *Poeticii* lui Ignacio de Luzán în 1789.

---

[52] cf. și Charles V. Aubrun, *Histoire du théâtre espagnol*. Presses Universitaires de France, Paris 1965.

Scanned with OKEN Scanner

S-a putut vedea că poeticile clasice nu au fost pretutindeni un ecou al doctrinei franceze. Rolul pe care l-au avut cei vechi și teoreticienii italieni sau nordici în procesul constituirii esteticii literare clasice europene nu poate fi nicidecum subestimat. O tradiție teoretică străveche, reactualizată în Renaștere, a fost adaptată și integrată în contextul tendințelor clasice al mai multor literaturi naționale, în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a veacului următor. Fenomenele mai tîrzii (de după 1750), în nordul sau estul continentului, nu mai aparțin propriu-zis clasicismului. Ele ilustrează mai curînd ceea ce am numi un *manierism clasic*, în accepția bună a termenilor. Faptul se explică, între altele, și prin generalizarea unor concepte care sînt indispensabile operei exemplare : *imitația naturii, ordinea, măsura, armonia, bunul gust* etc. În domeniul teoretic, clasicizanții preferă să invoce operele marilor autorități : opere noi nu mai apar. Reputația de „Boileau al Nordului" a lui Antioh Cantemir, de pildă, nu s-a datorat unei poetici, ci satirelor sale.

Literatura clasică propriu-zisă este creația unei epoci relativ scurte. S-a observat că secolul clasic francez durează ceva mai mult de... douăzeci și cinci de ani. „Orice clasicism este... un moment fericit de echilibru, instabil prin forța lucrurilor. Orice clasicism este, în mod necesar, scurt căci el este un timp de oprire. El presupune un abandon al acumulării pe care o utilizează și o organizează pentru a ridica un edificiu armonios. Un clasicism prelungit ar degenera în pseudo-clasicism, căci, nemaiexistînd dezordinea anterioară pe care s-o transforme în ordine și în frumusețe, el s-ar mulțumi să copie capodoperele după rețete artificiale și exterioare" [53]. Pseudo-clasicismul *(postclasicismul* : termenul ar putea fi folosit, fiind asemenea altora — *preclasicism, pre-*

---

[53]) Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme*, ed. cit., pp. 41-42.

Scanned with OKEN Scanner

romantism ș.a.) are o existență literară mai îndelungată : de la Voltaire la Sumarokov și Lemercier, imitația capodoperelor genului tragic a durat un secol.

Altfel decît literatura pe care a „canonizat-o", doctrina clasică o precede și o succede. Ea este chiar mai vizibilă (și, într-un fel, mai eficientă) *înainte* și *după* „momentul clasic" (Malherbe, Chapelain — Gottsched, Luzán) : creația în abstract pare sau chiar este independentă de opera propriu-zisă.

IV. O doctrină clasică neeuropeană ?

Clasicismul este o *forma mentis* specifică vechiului continent, deși, așa cum sugeram și la un alt capitol, nu trebuie exclusă ideea unei anume înrîuriri a culturilor din sudul Asiei în procesul de formare a ideii de clasic. Dincolo însă de a-și epuiza toate modalitățile de expresie, fenomenul clasic (cel francez, ca și cel german) a fost limitat fie de dezvoltările de opoziție (barocul, în primul rînd), fie de modelul antic urmat, în unele cazuri, prea aproape.

Într-un eseu teoretic, René Etiemble, referindu-se la posibilele similitudini între cultura europeană și cea extrem-orientală, scria că : „studiul comparativ al structurilor poemelor (fie că civilizațiile în cauză au sau nu relații istorice) ne-ar permite să descoperim condițiile *sine qua non* ale poemului". Ideea poate fi păstrată și la nivelul macrostructurilor literare : analiza comparativă a unor poetici de orientare clasică din Europa și Extremul-orient ne-ar permite să descoperim condițiile *sine qua non* ale conceptului de clasicism. Dacă este adevărat că „nimeni nu va putea să scrie în mod serios despre teatru fără să fi cunoscut *Tratatele secrete* ale lui Zeami, tea-

Scanned with OKEN Scanner

trul Nô și opera pekineză“ [54], de asemenea, nimeni nu va putea să scrie în mod serios despre conceptul de clasicism făcînd abstracție de fenomenul „clasic“ *) extrem-oriental.

În literatura japoneză, perioada Heian — secolele al IX-lea — al XII-lea — realizează, cel puțin la apogeul ei (secolul al X-lea și primele decenii ale veacului următor), o autentică structură clasică. O stabilitate politică și culturală, o concordanță între gustul și rafinamentul claselor sociale superioare și creatorii de artă, concentrarea lor în jurul curții imperiale, existența unei tradiții de cîteva secole etc. formează climatul ei necesar, considerat și de Goethe, în eseul citat *(Literarischer Sansculotismus)*, hotărîtor pentru orice fenomen clasic.

Pe planul ideilor estetice, opera cea mai importantă a perioadei Heian este *Prefața* la celebra culegere de poezie *Kokinnshu* (905). *Kokinn-waka-shu*, titlul întreg al culegerii, înseamnă *Poezii antice și moderne*. Chiar titlul indică o anume atitudine clasică, existentă și în Europa, evidentă mai ales în cunoscuta *Parallèles des anciens et des modernes* a lui Charles Perrault și, desigur, implicit, în *Arta poetică* a lui Boileau.

Ca și operele clasice franceze, această culegere „a păstrat, în Japonia, pînă astăzi, reputația sa de model perfect al stilului elegant“ [55]. Autorul *Prefeței (Kokinn-shu-no jo — Prefața* la *Poezii antice și moderne)* este poetul Ki no Tsurayuki (868 ?-946). Această *Prefață*, cum citim și în *Lexikon der Weltliteratur* (herausgegeben von Gero von Wilpert, München, 1971), e prima încercare de poetică în literatura japoneză. Ea a rămas un model neegalat al genului. Un mare cunoscător al literelor nipone ca Mi-

---

[54] Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 27.

*) *Folosim termenul cu rezervele deja formulate mai sus.*

[55] W. G. Aston, *Littérature japonaise* (traduction de Henry-D. Davray), Paris, Colin, 2-e, 1921, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

chel Revon remarca faptul că, în *Prefață*, „eleganța formei, așa de împlinită încît ea transpare chiar într-o traducere, nu era decît expresia naturală a unui spirit clar, servit de o erudiție foarte bogată și de siguranța unei judecăți delicate“ [56]. Nu putem să nu observăm că Michel Revon are aici în vedere cîteva atribute ale clasicului : *spiritul clar, erudiția bogată, siguranța judecății.*

Ceea ce este, de asemenea, important de văzut e că prima poetică japoneză numește mai întîi natura poeziei. Parcă împotriva unei prejudecăți care persistă (locul omului în arta extrem-orientală ar fi cu totul insignifiant !), Tsurayuki scrie chiar la începutul *Prefeței* : „Poezia japoneză are drept esență inima umană, de unde ea se dezvoltă într-o miriadă de foi de cuvînt. În această viață, multe lucruri îi preocupă pe oameni : ei exprimă atunci gîndurile inimii lor în mijlocul obiectelor pe care ei le văd sau le ascultă...“ [57].

Modelul lui Tsurayuki este, cum de altfel anticipam, antichitatea, în primul rînd literatura antică chineză. Așa cum Boileau împrumuta din tradiția estetică europeană (greco-latină mai ales) teoria genurilor și speciilor, poetul japonez apelează la tradiția chineză : „Dacă vreți să clasați poemele, se pot găsi șase categorii, ca în poezia chineză...“ [58]. „Asemenea“ lui Boileau, Tsurayuki nu legiferează nimic : ca o concluzie a unei dezvoltări literare strălucitoare, el încearcă să fixeze teoretic natura poeziei și „regulile“ ei. Dar dacă poetul francez (poate și prin spiritul cartezian al epocii) pare, uneori, dogmatic, cel japonez este mult mai larg în vederi, mai „tolerant“.

Numeroase idei din *Kokinn-shu-no jo* sînt concordante cu unele idei estetice ale clasicismului european :

---

[56] *Op. cit.*, p. 138.
[57] *Ibidem*, p. 139.
[58] *Ibidem*, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

1. *imitația naturii*: „...ei exprimă atunci gîndurile inimii lor în mijlocul obiectelor pe care ei le văd sau le ascultă...“.

2. *concordanța formă-conținut*: „...Hennjô (numele literar al poetului Yoshimine Munesada, 816-890, n.n.) excelează în formă, dar îi lipsește substanța...“ ;

3. *excelența ideii, a gîndirii*: „...preotul buddhist Ujiama nu dezvoltă suficient gîndirea sa...“ ;

4. *perfecțiunea limbajului în acord cu substanța poeziei*: „...Bunnya no Yasuhidé (830-879, n.n.) folosește cuvinte frumoase, dar care nu corespund materiei“ operei sale ;

5. *perfecțiunea stilului*: „Stilul lui Ohtomo no Kuronushi este sărac...“.

Odată fixat acest adevăr elementar — „poezia vine din cer...“ — formulare aproape identică celei a lui Boileau : „l'influence secrète du ciel...“, Tsurayuki insistă (ca și poetul francez mai tîrziu) asupra a ceea ce se poate „învăța“ în „meșteșugul poetic“ : *măsura, ordinea, armonia* etc., și o face în cîteva pagini de critică literară de mare finețe și poezie. Un exemplu, dintre altele, de ceea ce numeam mai sus critică descriptivă : „...Hennjô excelează în formă, dar substanța îi lipsește : este ca și cum am avea o tresărire la vederea chipului pictat al unei femei...“

Mai moderat și mai puțin didactic decît... „urmașii“ săi europeni, Tsurayuki refuză „gustul pentru ornament“ (am spune, în termeni europeni, că poetul refuză „barocul“, pentru că există și un „baroc japonez“), „poezia frivolă“, dezacordul între „fond și formă“, ca și pe cei care „ignoră arta poeziei“ (în înțelesul de „reguli“ ale poeziei). În concepția autorului japonez, poezia trebuie să placă, ea reconfortează, dar, în același timp, *utilitatea* ei mai înseamnă și altceva : „...în poezie oamenii găsesc consolarea lor“, scrie Tsurayuki, sau, cu valoare orfeică, poezia „liniștește inima războinicilor cruzi...“ Iată un alt fel de a vorbi despre morală în artă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și *Antologia*, *Prefața* este un gen de „paralelă între antici și moderni", într-un anumit fel, asemănătoare celor ale lui Perrault. În ciuda rezervelor pe care autorul ei le are în ce-i privește pe autorii contemporani (Hennjô, Yasuhidé, Kuronushi ș.a.), el îi prețuiește totuși pe „moderni" : „Hitomaro (Kakinomoto no Hitomaro, aproximativ 662-710, n.n.) a dispărut, dar poezia rămîne. Că timpurile trec, că lucrurile se transformă, că plăcerea și tristețea pleacă și vin, arta poeziei va rămîne... Poezia se va menține pentru totdeauna : și oamenii care înțeleg forma sa, care știu să-i prețuiască esența, venerînd antichitatea, cum contempli luna vastului cer, vor iubi și epoca actuală". Aceasta este ultima frază a *Prefeței*. Termenii antinomiei antichitate-actualitate nu se exclud. Clasicismul japonez nu a cunoscut celebra *guerelle* a celui european.

Adăugăm, la cele de mai sus, două idei foarte timpurii în raport cu literatura europeană : aceea a *comparației* între operele literare (chiar dacă Tsurayuki se referă la operele unuia și aceluiași autor, avînd însă mereu în conștiință modelul chinez), idee exprimată chiar cu acest termen — „comparație" —, și aceea a *relativității* lucrurilor lumii. Poetul japonez avea sentimentul timpului, frecvent exprimat, de altfel, în literatura epocii Heian. Dacă aceste idei par noi, în orice caz, lipsesc din poeticile propriu-zis clasice, franceze mai ales, întorcîndu-ne în literatura europeană, le regăsim, exprimate desigur în stilul esteticii vechiului continent, la unii autori care reprezintă în literaturile lor orientarea clasicistă. Dryden și Muratori se întîlnesc astfel, peste veacuri, cu Tsurayuki, în ciuda multor altor fapte care îi separă.

Una dintre capodoperele literaturii epocii Heian, romanul *Ghenji*, la mai multe dintre capitolele sale, oferă argumente pentru nuanțarea și lărgirea acestei discuții. Doamna Murasaki distinge între „cioplitorul... de jucării trecătoare", care „nu sînt lucrate

Scanned with OKEN Scanner

după nici un principiu sau vreo lege", și artiștii creatori de „lucruri cu adevărat frumoase... dăltuite după legile impuse de tradiție". Idealul ei estetic capătă o expresie care în limbajul nostru european ar putea fi numită *clasică*: „frumusețea lor reală (a lucrurilor, n.n.) și armonia formei, ...grija cuvenită compoziției, proporției și altor asemenea elemente". Limitată chiar la atît, această incursiune în gîndirea artistică a epocii Heian se dovedește promițătoare.

V. Clasicismul – posibilitatea și imposibilitatea esteticii

S-a mai spus că arta clasică are o estetică *a posteriori*. Într-o formulare dură a lui Gaëtan Picon, citată și mai sus, „estetica normativă nu a fost niciodată altceva decît o gogoriță pozitivistă". Numai în mod aparent ea este raționalistă, adică determinată în cea mai mare parte de rațiune. Opinia contrară, după care afirmarea esteticii clasicismului vine din experiența modelelor, rămîne una dintre cele fundamentale. Experiența marilor modele a fost pretutindeni hotărîtoare: Homer și Sofocle, pentru Aristotel, antichitatea greacă, pentru latini, grecii și latinii, precum și cîțiva dintre contemporanii săi, pentru Boileau, literatura chineză clasică și Hitomaro, pentru Tsurayuki ș.a.m.d. Pentru clasici, genurile literare există, ele pot fi și trebuie „codificate"; cum operele de artă nu sînt rezultatul hazardului, „legile" lor se impun axiomatic. Toate aceste fapte indică necesitatea și posibilitatea esteticii. Nu trebuie însă ignorat... reversul medaliei. „Pretenția de libertate, apărarea unei anumite iregularități a artei, ideea spontaneității geniului ireductibil la lege, afirmația că operele vechi nu pot să scape de controlul rațiunii, bănuiala că există alte modele, toate acestea introduc elementele care o să distrugă caracterul imperios și precis al esteticii epocii clasice. Mai mult

Scanned with OKEN Scanner

chiar, care o să distrugă *orice* estetică. De îndată ce Corneille se opune lui Chapelain ; de îndată ce, în legătură cu „naivitatea inimitabilă“ a lui La Fontaine, Boileau nu ezită să vorbească de „acel nu-știu-ce care ne farmecă, și fără de care frumusețea însăși n-ar avea nici grație nici frumusețe“ ; de îndată ce La Bruyère exclamă : „Ce prodigioasă distanță între o operă frumoasă și o operă perfectă sau corectă !“, condițiile imposibilității estetice se află reunite [59]. Într-un anumit fel, estetica clasică este „ultima“ estetică și cea în care se află „informul“ celorlalte estetici.

Nedogmatică în adevăratul ei spirit, estetica epocilor clasice rămîne, în fond, o *estetică deschisă*. Numeroasele tendințe (unele divergente) manifestate în „domeniul său“, contextul baroc al epocii, din care arta clasică nu se poate sustrage, existența paralelă a unei estetici neclasice (subiective) sînt tot atîtea dovezi. Opoziția dintre estetica clasică și cea romantică nu este și nu trebuie să fie socotită una ireductibilă. Între altele, și pentru acest motiv observat și de Gaëtan Picon : „De la clasicism la romantism, opera își primește ordinea de la real, iar formele nu sînt decît mijloace de a exprima, stilizînd-o, această ordine. Opera modernă ia din propriul ei limbaj întreaga realitate pe care o conține“ [60].

Experiența esteticii clasice este o experiență fecundă și semnificativă : ea a demonstrat dialectic posibilitatea și imposibilitatea esteticii.

---

[59]) Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, București, Univers, 1973, pp. 93-94.

[60]) *Ibidem*, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

BAROCUL ȘI CLASICISMUL

Înțelegerea secolului al XVII-lea ca secol „clasic" nu e egalată, în cercetarea literară modernă, decît de cea care vede acest veac mai mult „baroc". Punctul de vedere extrem nu putea fi decît al unui autor *din afara* continentului european : un anume Gilbert Highet [1] consideră clasicismul (pe cel francez îndeosebi) ca pe o *deviere* a unei tendințe baroce — cultul pentru operele antichității greco-latine. Opinia unui critic francez independent față de educația sa clasică poate fi invocată aici cu profit. Jean Rousset, în *Literatura barocului în Franța,* vorbește despre un „secol baroc", pînă la 1665, după care urmează un „clasicism de colorație barocă". Întrucît clasicismul a fost socotit „un scurt moment de oprire", în replică, barocul ar fi o lungă epocă de *mișcare* și de *metamorfoză :* secolul este al barocului, clasicul nu ocupă decît o parte a acestui veac. Dacă la nivelul literaturii franceze lucrurile par mai puțin tranșante, la nivel continental ele înclină evident în favoarea celei din urmă opinii. În literaturile de permanență romantică, nu poate fi vorba decît despre un scurt „clasicism" postbaroc, între cele două tendințe *(barocă* și *clasică)* nefiind vorba despre o incompatibilitate absolută. Văzută astfel, literatura europeană a epocii nu mai apare scindată iremedia-

[1] *The clasical tradition — greek and roman influences on western literature,* New York and London, 1949.

bil, vechea ei unitate (unitatea ei reală) se reface și la treapta analizei istorico-literare.

În domeniul terminologiei, s-a constatat o oarecare „concurență" între conceptul de *baroc* și cel de *manierism* [2]. Opțiunea pentru cel dintîi este semnul conștiinței că literatura neclasică a secolului ar fi nesocotită de îngustimile unei „etichete" *(manierismul)*: ea este, în același timp, mai mult și mai puțin decît un „manierism".

Discuția a început, în ce privește artele plastice, cu aproape un secol în urmă, după apariția cărții lui Wölfflin *Renaissance und Barock* (1888) care este, într-un fel, răspunzătoare și de opinia eronată că barocul ar fi „o contraprobă exactă a clasicului". Wölfflin distingea în *Kunstgeschichtliche Grubdbegriffe* (1915), între cele două tendințe (clasică și barocă) cinci categorii de opoziții : dacă opera clasică este „lineară și plastică" și „cultivă suprafața plană", are o formă „închisă" procedează prin analiză și reclamă „claritatea absolută", opera barocă este „picturală", „cultivă profunzimea", are o formă „deschisă", procedează prin sinteză și reclamă „obscuritatea relativă". Înțelegînd, printre cei dintîi, că această discuție nu poate avea loc în afara unui dialog al artelor, el oferă exemplul unei opere baroce — *Gerusalemme liberata* (1581) — în opinia sa, opusă în întregime capodoperei „clasicismului renascentist" — *Orlando Furioso* (1516).

Eseul lui Eugenio d'Ors, *Lo Barroco* (1935) reorientează studiile barochiste, dar el ilustrează tot tinerețea lor (ca și cartea lui Wölfflin), întrucît, socotind barocul un „eon" *(o constantă estetică)*, descoperă cîte un baroc în fiecare epocă *(barocus alexandrinus, gothicus, romanticus* ș.a.m.d.) și complică astfel excesiv lucrurile. Cu toată finețea și profunzimea lor, observații de acest fel : „Orice clasi-

[2] v. E. R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, 1970, și Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, ed. I-a, Hamburg, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

cism, fiind, prin esență, intelectualist, este, prin definiție, normativ și autoritar. Și, reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin și va traduce un abandon, o venerație în fața forței“ [3], alimentează o prejudecată — aceea a opoziției ireductibile clasic-baroc. Întoarcerea la planul istoric-literar, la existența reală a operelor devine necesară. Dealtfel, cele mai importante studii din ultimele patru decenii consacrate barocului (de la Herbert Cysarz și Marcel Raymond pînă la Jean Rousset, Dámaso Alonso, Adrian Marino, Manuela Tănăsescu sau Dan Horia Mazilu) nu părăsesc această perspectivă. *).

1. Poetica barocă

Fantezist și aparent „inegular“, barocul a cultivat cu oarecare ostentație, altfel decît clasicismul, poezia lirică. Literatura barocă europeană, de la Jean de Sponde și John Done pînă la Jan Andrzej Morsztyn ori Miron Costin este, în primul rînd, creație lirică. Poeticile barochiste au în vedere deci, în mod explicabil, poezia.

Se știe că unul dintre principiile fundamentale ale esteticii clasice este *la vraisemblance*: estetica barocă îl înlocuiește prin *inventio*. Dacă autorii clasici socotesc arta o „imitație“, cei baroci o consideră un „artificiu“. Baltazar Gracián, reprezentîndu-și bine epoca, scria în *Oraculo manual*: „Nici frumusețea nu trăiește neajutată și orice perfecțiune degenerează în barbarism dacă nu e înălțată prin mij-

---

[3]) Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado... Barocul*, București, Meridiane, 1971, p. 199.

*) *Nu putem decît să regretăm faptul că, în timp ce cartea noastră se afla în tipografie, a apărut excelentul studiu al lui Edgar Papu* — Barocul ca tip de existență ; *capitolul acesta ar fi arătat desigur* altfel, *dacă am fi cunoscut și studiul profesorului român.*

Scanned with OKEN Scanner

loace artistice. Arta remediază ceea ce este mediocru și desăvîrșește ceea ce este bun“ [4].

Teoreticienii baroci, cei italieni și spanioli îndeosebi, exaltă independența „expresiei“ față de „conținut“ (Matteo Pellegrini), afirmă că scopul artei este să uimească — *la meraviglia* devine principiul estetic tutelar — (Sforza Pallavicino), că *invenţia* singură valorizează opera de artă (Emmanuele Tesauro), că arta este superioară naturii (Baltazar Gracián). Conceptul de *ingegno* devine un bun literar continental, de la Gracián pînă la John Lyly și Addison.

Sintetizînd o discuție teoretică de dimensiuni mult mai mari decît lasă să se vadă aceste cîteva rînduri, Adrian Marino precizează că «barocul instaurează regimul libertății și al spontaneității, al individualității și originalității artistice, opus imitației, canoanelor și academismului... În locul formalismului clasicizant și al retoricii ideale, apar produsele „entuziasmului“, „artificiului“ și „furiei poetice“, în sens de virtuozitate tehnică. Ideea de normă este înlocuită, la fel, prin conceptul de *caso*, „întîmplare“ și inspirație imprevizibilă momentană... Este norma de viață a abației Thélème din Rabelais („Fais ce que voudras“) transferată de baroc în estetică» [5].

Opiniile teoretice baroce asupra teatrului sînt mai puțin numeroase și mai inconsistente. Faptul este surprinzător în două sensuri :

— teatrul poate fi socotit arta emblematică a barocului ;

— opera lui Shakespeare, considerată, mai ales de la Oskar Walzel încoace, ca fiind eminent specifică pentru viziunea barocă, și preferința quasi-generală în epocă pentru tragi-comedie și pastorală ar fi putut oferi unei estetici a dramei baroce suficiente puncte de sprijin.

---

[4]) apud Ion Pulbere, *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța*, Cluj-Napoca, Dacia, 1975, p. 107.

[5]) *Dicționar de idei literare*, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

2. Genurile baroce

Genul dominant al barocului rămîne lirica, deși adevăratele capodopere trebuie căutate în arta dramatică, ceea ce nu înseamnă că ne gîndim la un Shakespeare „eminamente baroc" și nici la un Corneille care s-ar sustrage în întregime clasicismului.

„Schematizînd", după cum afirmă el însuși, Jean Rousset reduce la patru criteriile operei baroce : *instabilitatea, mobilitatea, metamorfoza, dominația decorului.* În poezie sau în teatru, aceste „criterii" subsumează motivele fundamentale ale literaturii baroce : moartea, timpul, erosul, ca și pe cele adiacente : noaptea și lumina, apa și oglinda, flacăra și zăpada, norii și păsările etc., „colorate" în opera unora dintre poeții epocii de o anume tendință mistică.

a. *Lirica barocă*

Peisajul poeziei europene de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă în al treilea pătrar al veacului al XVII-lea este suficient de divers și de colorat. De altfel, faptul că s-a vorbit despre o lirică „metafizică" engleză, despre „marinism" și „gongorism", despre poezia barocă germană și franceză, despre lirica prețioasă ca și despre cea barocă (sau barochistă) polonă, sîrbo-croată, română ori ucraineană este un indiciu al diversității. Tabloul *literaturii generale* a secolului poate fi completat cu elementele barocului latino-american sau cu „barochismul" extrem-oriental, japonez în primul rînd. Toate aceste tendințe și direcții au puncte de tangență sau chiar se suprapun în planul tematic, dovedesc o înrîurire de *Weltanschauung* (pentru poeții epocii, universul pare haotic și ilogic, lumea — iluzorie, existența — adesea zadarnică), o înțelegere estetică uneori asemănătoare și o similitudine de procedee stilistice : forma „încărcată" (specifică întregii arte baroce, picturii și sculpturii deopotrivă), preferința pentru lexicul șocant, pentru exagerare și emfază, așa-numita tehni-

Scanned with OKEN Scanner

că a „ecoului“ (a repetiției). Dacă poezia specific clasică tinde spre abstractizare, cea barocă este expres-imagistică și „concretă“, chiar atunci cînd vrea să exprime inexprimabilul, să facă vizibil invizibilul etc.

Un poet ca Jean de Sponde (1557-1595), deși a fost descoperit și valorizat mai tîrziu, în secolul nostru, în perspectiva istoric-literară, cu *Sonetele dragostei și ale morții*, poate face figură de precursor. Obsedat de ideea morții, de „curgerea“ propriului său corp (cu accente care amintesc de Baudelaire : „Mais si mon foible corps, qui comme l'eau s'escoulle...“), neconsolat de promisiunea vieții de dincolo, el păstrează mereu o perspectivă filosofică aparent compensatoare („Les Soleils haleront ces journalières fleurs...“), în acest „teatru al măștilor“ — lumea în care „...qui sont ces valets, et qui sont ces Seigneurs...“ ?

Pentru unii poeți, „salvarea“ ar fi într-o „dragoste mistică“ : s-a vorbit despre o anume „religiöse Liebeslyrik“ (poezie de dragoste religioasă) reprezentată de Angelus Silesius (Johannes Scheffler, 1624-1677). André Moret scria că „fondul lirismului religios al lui Silesius este elanul sufletului către logodnicul său divin, adică tema esențială a oricărui misticism“ [6], ca în *Hirtenliedern der in ihren Jesum verliebten Psyche (Cîntecele pastorale ale lui Psyche îndrăgostisă de Isus)* :

„Ach, ach, die Lieb ist strenge wie der Tod !
Er Küsse mich, der süsse Liebesgott,
denn mein Herze flammt und brennt,
dürst und lechzt,
seufzt und ächzt,
und das Leben naht zum End !“ [7]

---

[6] André Moret, *Le lyrisme baroque en Allemagne*, Lille, 1936, p. 30.

[7] v. *Deutsche Barocklyrik*, herausgegeben und eingeleitet von Herbert Cysarz, Stuttgart, 1970, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

(„Ah, ah, iubirea e severă ca moartea ! / Să mă sărute zeul dulce al iubirii, / căci inima mea e-n flăcări și arde, / e însetată și tînjește, / oftează și suspină, / și viața se apropie de sfîrșit“).

Alți poeți preferă, în locul meditației grave sau al „iubirii mistice“, poezia erosului galant în descendența, uneori vizibilă, a lui Giambattista Marino. Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1617-1679), oferă, în opera sa, exemple sugestive :

„Mund ! der die Seelen kann durch Lust zusammen hetzen,
Mund ! der viel süsser ist als starker Himmelswein,
Mund ! der du Alikant des Lebens schenkest ein,
Mund ! den ich vorziehn muss der Juden reichen
Schätzen...“ [8]

(„Gură ! care poate să aţîțe sufletele prin voluptate, / Gură ! care e mult mai dulce decît vinul tare al cerului, / Gură ! tu care dai vinul de Alikant al vieții, / Gură ! pe care trebuie s-o prefer comorilor bogate ale evreilor...“).

O extensiune a temei erosului la întregul univers al poetului baroc se produce în celebrul poem al lui Giambattista Marino (1569-1625) *Adone (Adonis*, 1623). În această „grădină a desfătărilor“, cane este spațiul liric al poetului, „Cuprins de-o fericire pare locul : / rai de serbări cu îngeri, nesfîrșite“. S-a spus că totul pare a fi în *Adone* sub magia unui „eros obștesc“ (Platon) :

„Pămîntul rîde-aici, pasărea cîntă,
tresaltă flori, lovită, frunza sună,
suspină vînt, izvoare se frămîntă :
pe vînt, pe cînt, ecoul se răzbună.
Iubesc, sub pomi, și fiarele la trîntă,
iubesc și peștii prinși în unda nună.
Ba piatra, umbra, tot ce stă aice
respiră foc de dragoste ferice“ [9]

---

[8] *Ibidem*, p. 68.
[9] Giambattista Marino, *Florilegiu*, București, Univers, 1976, pp. 17 și 21 (tălmăcire de Leonid Dimov).

Scanned with OKEN Scanner

O perspectivă similară ne întîmpină în poemul *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) a lui Góngora (1561-1627). Poetul spaniol este înclinat (mai mult chiar decît Marino, al cărui *Adone* este conceput înaintea poemelor góngorice) către expresia erosului senzual dintre Acis și Galatea. O „replică" latino-americană la *Fabula lui Polifem...* poate fi socotit poemul *Primero Sueño (Primul vis)* al Juanei Inés de la Cruz (1651-1695) — cel dintîi mare poet mexican — a cărei operă nu e epuizată de modalitățile baroce ori de experiențele *concettiste.*

Motivul timpului, cu toate implicațiile și semnificațiile sale, este, de asemenea, foarte frecvent în lirica barocă ; el are uneori accente villonești sau baudelaireene, ca la Jean Baptiste Chassignet (1570/71-1635 ?), ori ecouri horatiene, ca la Martin Opitz (1597-1639), într-o poezie intitulată chiar *Carpe diem :*

„Holla, Junger, geh und frage,
wo der beste Trunk mag sein,
nimm den Krug und fülle Wein !
Alles Trauren, Leid und Klage,
wie wir Menschen täglich haben,
eh uns Clotho fortgerafft,
will ich in den süssen Saft,
den die Traube gibt, vergraben" [10]).

(„Ei, tinere, mergi și întreabă / unde se află cea mai bună licoare, / ia ulciorul și umple-l cu vin ! / Toată tristețea, tînguirea și chinul, / pe care noi oamenii mereu le-ndurăm, / înainte ca zeița Clotho să ne-alunge, / vreau să le-ngrop în dulcele suc / pe care-l dau strugurii").

Meditația gravă asupra „vieții lumii" dominată de trecerea grabnică și ireversibilă a timpului este obsedantă în întreaga literatură barocă. Literatura

---

[10]) *Deutsche Barocklyrik*, ed. cit., p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

română a epocii nu se sustrage acestei tendințe și dacă faptul era, nu cu multă vreme în urmă, privit cu rezervă sau contestat, acum, cei mai reprezentativi scriitori ai secolului al XVII-lea, de la Udriște Năsturel pînă la Dimitrie Cantemir, sînt considerați ca ilustrînd varianta autohtonă a barocului european [11]. Explicația acestei participări în contextul baroc continental trebuie căutată în primul rînd în faptul că barocul „plutea în aer" [12]. Este, de asemenea, necesar să adăugăm că un rol important l-au avut în acest sens relațiile literare sud-est europene, ca și înrîuririle culturale diverse (venind din sud — grecești mai ales, și venind din nord-est — poloneze îndeosebi). În ce-l privește pe Miron Costin, barochismul operei sale nu poate fi indiferent de cunoașterea literaturii poloneze a vremii. *Viața lumii* (și, după opinia lui Eugen Negrici și Dan Horia Mazilu, nu în mai mică măsură *Letopisețul),* poem filosofic în tradiția unei anume poezii stoice și biblice, folosește în mod evident motive, modalități și imagini baroce, între altele motivul timpului :

„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară ;
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.
Trece veacul desfrînatu, trec anii cu roată,
Fug vremile ca umbra și nici o poartă
A le opri nu poate...".

Acest motiv este însoțit adesea de o temă subiacentă — aceea a „cadavrului", ca la Jean Baptiste Chassignet :

---

[11] cf. G. Ivașcu, *Istoria literaturii române,* vol. I, Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică,* Eugen Negrici, *Antim-Logos și personalitate,* Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească,* Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea.*

[12] v. Viorica S. Constantinescu, *Contextul baroc și clasicismul,* în *Clasicismul. Curs de literatură comparată,* Universitatea „Al. I. Cuza" Iași, 1976, pp. 104-146.

Scanned with OKEN Scanner

„Mortel, pense quel est dessous la couverture
D'un charnier mortuaire un corps mangé de vers...“ [13])

sau ca la Miron Costin :

„În lut și cenușă te prefaci, o, oame,
În viarme, după care te afli în putoare“.

Viziunea apocaliptică a infernului este o consecință directă a tendințelor moralizatoare ale unor poeți baroci. Andreas Gryphius (1616-1664), obsedat de zădărnicia existenței *(Vanitas mundi, Es ist alles eitel ș.a.)*, este, în *Die Hölle (Infernul)*, un asemenea „vizionar“,

„Ach und Weh
Mord ! Zeter ! Jammer ! Angst ! Kreuz ! Marter !
Würme ! Plagen !
Pech ! Folter ! Henker ! Flamm ! Stank ! Geister !
Kälte ! Zagen !...“ [14])

(„Of și vai !
Omor ! Vaiet ! Jale ! Spaimă ! Chin ! Supliciu !
Vierme ! Cazană !
Smoală ! Tortură ! Călău ! Flăcări ! Duhoare ! Duhuri !
Frig ! Șovăială !“)

Viziunea judecății de apoi este și unul dintre motivele tematice ale lui John Donne (1572-1631), în *Holy Sonnets : Divine Meditations (Sonete sfinte : Meditații divine)* :

„At the round earths imagin'd corners, blow
Your trompets, Angells, and arise, arise
From death, you numberlesse infinities
Of soules, and to your scattred bodies goe,
All whom the flood did, and fire shall o'erthrow“ [15])

---

[13]) Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961, vol. II, p. 114.
[14]) *Deutsche Barocklyrik*, ed. cit., p. 120.
[15]) *The Metaphysical Poets*, selected an edited by Helen Gardner, Penguin Books, 1968, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

(„La nevăzutele margini ale rotundului pământ, sunați / Din trîmbițe, voi, îngeri, spre a înălța, a ridica / Din moarte, voi necuprinse lumi infinite / De suflete, îndreptați-vă spre corpurile de care ați fost despărțite, / La toate pe care potopul le-a schimbat și focul le va răsturna...").

Meditația scriitorului baroc este uneori întreruptă de ceea ce numea Dimitrie Cantemir — „gîlceava înțeleptului cu lumea" sau, în alți termeni — disputa între trup și suflet, temă curentă în epocă.

Divanul cantemiresc poate fi socotit o sinteză amplă a unor dispute filosofice și poetice care au preocupat un întreg secol și care au făcut obiectul a numeroase poeme baroce, între care *A Dialogue between the Soul and Body (Un dialog între suflet și trup)* de Andrew Marvel (1621-1678) :

„SOUL : *O who, from this Dungeon, raise*
A Soul inslav'd so many wayes ?
. . . . . .
BODY : *Oh who shall me deliver whole,*
From bonds of this Tyrannic Soul ?" [16]

(„SUFLETUL : *Oh, cine va elibera din această carceră*
Un suflet în atîtea chipuri înlănțuit ?
TRUPUL : *Oh, cine mă va mîntui întreg*
Din cătușele acestui suflet tiran ?").

b. *Teatrul baroc*

În *Literatura barocului în Franța*, Jean Rousset scria că barocul și clasicul „se exprimă natural prin teatru, chiar dacă este adevărat că nu-i același teatru, și suprapun cu plăcere omului un actor, chiar dacă nu așteaptă de la el același joc" [17].

O cercetare cuprinzătoare asupra barocului ar trebui să se consacre cu egal interes lui Shakespeare

---

[16] *Ibidem*, pp. 245-246.
[17] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța*, București, Univers, 1976, p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

și Lope de Vega, lui Calderón și Corneille, chiar lui Molière și Racine, deși, se știe, opera fiecăruia dintre acești mari creatori este mult mai amplă, mai diversă ca procedee și semnificații decît formula barocă. Autorii specific baroci de tipul lui Andreas Gryphius n-au depășit decît în excepție granițele acelei epoci în ciuda unor elemente „clasice" pe care le conțin operele lor.

Tendința către spectaculos a barocului era favorizată de arta teatrului și s-ar putea spune că această tendință explică preferința autorilor timpului pentru tragi-comedie, pastorală, „comedia fantastică" sau o anumită varietate a „dramei politice" *(die Staatsaktion)* specifică barocului german. Pastorala cultiva imaginea unei „naturi edenice" (în fapt, atemporale și aspațiale) tranchilizantă pentru „omul nevrozat" al secolului baroc. Personajele predilecte erau, în toate speciile dramatice citate, „furioșii", „vrăjitorii", magicienii, figurile scenice dedublate — contrazicînd, în fond, ca și gustul pentru oroare și cruzime al unor dramaturgi baroci francezi, germani ori spanioli, pomenita tendință „liniștitoare" a pastoralei. S-a și spus că spectacolul baroc nu mai realizează *catharsis-ul* aristotelic. Prin ostentație, oroare, iluzie și pompă, teatrul acesta „urmărește enervarea, urmărește zgîndărirea, alarmarea, mobilizarea tuturor forțelor cărora nu le găsește nici o ieșire și lasă publicul așa enervat, adînc enervat, lucrat de aceste probleme fără nici o rezoluție" [18].

Prototipul stilului baroc în arta dramatică este drama sileziană, în acea modalitate a ei pe care am numit-o — *die Staatsaktion*. Motivul tragic central al acestei drame este acela al prăbușirii prin destin (la Andreas Gryphius) sau prin natura oscilantă și slabă a personajelor (la Daniel Casper Lohenstein, 1633-1683). Personajul dramei baroce (reprezentînd,

---

[18] Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și a teatrului*, București, 1973, p. 299.

Scanned with OKEN Scanner

în mod obișnuit, oameni care dețin puterea) „este pierdut în fața puterii destinului, este rezultatul jocului vremii și orice încercare de a se realiza, are de la început, ceva tragic, întrucît, ca om, el este predestinat prăbușirii, chiar dacă reprezintă puterea terestră în persoana sa de conducător... Problema divinului capătă un sens tragic mai profund și astfel i se oferă dramaturgului baroc posibilitatea de a conferi dramei politice dimensiuni existențiale și totodată cosmice". [19]

După opinia autorilor baroci, în fața sorții nestatornice și a vinei de care omul este adesea nerăspunzător, unica rezolvare dreaptă nu poate veni decît din rațiune *(Vernunft)*, credință *(Glaube)* și constanță *(Constantia)*.

Andreas Gryphius face din personajul titular al tragediei *Catharina von Georgien* o „martiră" întru credință și constanță (în obligațiile de monarh față de poporul ei). Daniel Casper Lohenstein este mai înclinat către contrastul dintre personajul cotropit de patimi și cel care rațonează. În *Sophonisbe*, mai mult decît în *Ibrahim Sultanul* sau în *Cleopatra*, personajul central, victimă a pasiunii politice, este opus lui Scipio — *raisonneur*-ul. O replică a celui din urmă caracterizează exemplar aceste naturi umane aparent clasice :

„Ich bin ein Mensch wie du, doch der Begierden Herr"
(„Sînt om ca și tine, dar unul stăpîn pe dorințe").

Discuția aceasta asupra teatrului baroc poate fi, cum spuneam, mult mai largă și ea a și fost făcută pe porțiuni mici. Dacă adăugăm aici posibilitatea unei cercetări asupra barochismului în teatrul lui Juan Ruiz de Alracón (1581 ?-1639), marele dramaturg mexican stabilit în Spania) ori asupra elemen-

[19] Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Die deutsche Barocktragödie*, în *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Hans Steffen, Gőttingen (1963), 1967, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

telon „baroce“ din teatrul *Nô* japonez, perspectiva devine cu adevărat amplă. În ce privește cadrul european, într-o carte intitulată *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine* (Paris, Nizet 1959), Philip Butler analizează teatrul racinian reliefînd mai ales acele fapte care contrazic normele clasice și-l arată pe marele tragic în descendența predecesorilor săi baroci [20]. Asemenea tragi-comediilor lui Rotrou, Scudéry sau Thomas Corneille, tragediile lui Racine conțin miracole, lovituri de teatru, știri false, elemente exotice. Dar exotismul racinian (care ține de exotismul barocului : clasicul îl refuză principial) are în *Bajazet* și în *Mithridate* valoarea unui climat experimental. El devine aici un instrument de explorare psihologică (Butler). În planul expresiei poetice, Racine a vrut să se detașeze de tradiția barocă : el limitează pitorescul, refuză emfaza și retorismul, violența lexicului etc. Philip Butler observă totuși că discursul eroului racinian apelează la toate resursele și figurile retorice (Pyrrhus, Oreste, Bérénice, Phèdre ș.a.).

La Corneille, datele experienței baroce sînt mult mai numeroase. În capitolul *Despre un baroc literar* din *Literatura barocului în Franța,* Jean Rousset îi dedică marelui tragic un întreg subcapitol — *O operă dramatică : Corneille.* Nu reține atenția în acest caz numai „temele baroce“, ca în *Iluzia comică,* ci și elementele de structură dramatică („inegalitatea de poziție“ a aceluiași personaj pe parcursul celor cinci acte, ca în *Piața regală, Horațiu* sau *Pertharite,* sau caracterul *deschis* al dramei, „cu alte cuvinte, acțiunea și piesa nu coincid exact“, ca în *Cidul* ș.a.) sau de „stil“ al personajelor. Jean Rousset observa că „sfîrșitul triumfal, comun tuturor pieselor lui Corneille, este legat de un caracter esențial al personajului cornelian : ostentația“ care este o „atitudine barocă“.

---

[20]) cf. și Viorica S. Constantinescu, *loc. cit.*, pp. 141-142.

Scanned with OKEN Scanner

Molière, mai ales cu *Dom Juan* și cu *Tartuffe*, participă substanțial la această dispută și colaborare (la această *coexistență)* clasic-baroc. Important este să nu repetăm eroarea de perspectivă a unor istorici literari contemporani care văd barocul și clasicul ca pe două tendințe iremediabil antitetice. Această eroare este nepermisă celui care înțelege textele exegetice fundamentale consacrate barocului (de la Wölfflin și Walzel pînă la Jean Rousset) și nu pierde din vedere nivelul fundamental al analizei literare — acela al structurii stilistice. Într-un studiu din 1916, *Arta construcției dramatice la Shakespeare,* Oskar Walzel scria că „stilul tectonic (reluînd o formulă wölffliană, *opera închisă,* n.n.) este stilul ordinei canonice și al legității clare ; stilul atectonic este stilul legității mai mult sau mai puțin ascunse și al ordinii nereglementate. Acolo, necesitatea evoluției, totală nedeplasare ; aici, jocul cu aparența lipsei de reguli. Căci — și aceasta este ceea ce merită atenție maximă — în sens estetic, în orice artă, forma este una necesară. Barocul ascunde cu plăcere regula, descompune cadrurile și structurile, introduce disonanța și se apropie în decorație de impresia accidentalului“ [21]. Aproprierile și distanțele între opera clasică și cea barocă devin astfel mai accesibile înțelegerii : ele se apropie și se resping într-o mișcare dialectică proprie numai formelon literare vii și în virtutea „logicii“ fiecăreia. Jean Rousset afirma că opera clasică exclude anumite caractere esențiale barocului, în primul rînd *metamorfoza :* „în loc să se prezinte ca unitate în mișcare a unui ansamblu multiform, opera clasică își realizează unitatea imobilizîndu-și toate părțile în funcție de un centru fix ; în loc să fie animată de o mișcare care se propagă dincolo de ea, ea se oprește în interiorul propriilor ei limite :

---

[21]) Oskar Walzel, *Conținut și formă în opera poetică,* București, Univers, 1976, p. 439.

Scanned with OKEN Scanner

în loc să facă să explodeze sau să se clatine structurile, ea le stabilizează și le întărește ; în loc să invite spectatorul la mobilitate și la neliniște, ea îl îndeamnă la reculegere și-l constrînge la repaos, îl aduce în calmul unei contemplări liniștite“ [22].

Dialectica raporturilor clasic baroc este semnificativă și utilă pentru înțelegerea literaturii secolului al XVII-lea european și, poate în egală măsură, pentru orientarea celui care caută un punct de referință în labirintul formelor literare moderne.

---

[22] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța*, p. 250.

Scanned with OKEN Scanner

VIS COMICA

Tragedia clasică a însemnat, într-un anumit fel, o revenire la tragedia antică și, în același timp, o negație, chiar dacă nu radicală, a formelor teatrului preclasic. Tragedia s-a constituit printr-o ruptură cu trecutul imediat. Comedia clasică, dimpotrivă, este rezultatul unei evoluții continui : ea a asimilat nu numai experiența antică, ci și pe aceea a Evului mediu și a Renașterii.

Între „izvoarele" cele mai importante ale comediei clasice, în afara vechii comedii greco-latine și în afara tradiției mimusului și atellanelor, transmisă pe diverse căi, trebuie considerate, poate în primul rînd, farsa medievală franceză, comedia spaniolă, comedia italiană, *commedia dell'arte* mai ales. Evoluția comediei în această epocă demonstrează că genul comic „democratizează" teatrul, așa cum genul tragic, într-o anume măsură, îl „aristocratizează". Această „democratizare" devine evidentă și atunci cînd numim sursele comediei clasice.

În primele decenii ale veacului al XVII-lea, influența spaniolă, ca și cea italiană, era puternică în Franța. Autorii cei mai reputați, Cyrano de Bergerac, Scarron, Corneille însuși, adaptau frecvent piese de Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto sau Calderón. Spectacolul comic începea să se constituie, sub înrîuriri diverse, din valorile autohtone ale farsei și comicului existent în pastorale și tragi-comedii. Un rol important în acest proces de constituire a comediei l-a avut și gustul publicului pentru ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentul concret și realist, gust pe care tragedia nu-l putea satisface. Publicul mijlociu voia să-și vadă chipul pe scenă, iar comedia trebuia să se hotărască să existe.

Tragedia și, în primul rînd, Corneille au condiționat, în dublu sens, apariția comediei. Faptul acesta începe să fie vizibil odată cu *Mélite* (1629). Antoine Adam observa că, din punct de vedere tematic, *Mélite* nu aducea nimic nou, dar „ideea însăși de a scrie o comedie era, în 1629-1630, un fel de originalitate. Comedia dispăruse atunci aproape complet... Elementele genului comic se găseau dispersate în pastorala și tragi-comediile contemporane". Meritul acestora din urmă, ca și al adaptărilor după autorii spanioli, este de a fi „eliberat comicul de tipurile tradiționale în care comedia secolului al XVI-lea era închisă. Pentru a spune totul, ele l-au eliberat de Plautus". Rolul lui Corneille a fost deci nu de a crea acest comic („familiar și delicat"), ci de a-l degaja din tragi-comedie și pastorală [1]. Mai tîrziu, „*Le Cide* și *Horace,* determinînd tragedia, purgînd-o de comic, au ajutat comedia să se definească ; puțin jenată și nesigură de limitele sale, atîta timp cît se menținea tragi-comedia, ea elimină totuși, puțin cîte puțin, tragicul" [2]. În al doilea rînd, prin *Le Menteur* (1644), o comedie adaptată, dar o operă franceză ca stil și ca mișcare scenică, autorul *Cid-ului* „a determinat cîteva dintre condițiile genului : el fixează comedia în tonul său exact, între bufon și tragic ; marchează mișcarea dialogului, viu, natural, eficient : și dacă nu a desenat precis caracterele, el plasează în forma morală a personajului principal sursa efectelor din care izbucnește rîsul" [3]. Lui Corneille îi lipsesc însă spiritul, robustețea comică și venva indispensabilă

---

[1]) Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle,* Paris, Domat 1956, tome I, p. 479.

[2]) Gustave Lanson, *Histoire de la littérature...,* ed. cit., p. 510.

[3]) *Ibidem,* p. 511.

Scanned with OKEN Scanner

genului. Tinerețea, domeniul predilect al marelui tragic, este mai puțin compatibilă cu comedia. Vîrsta comică presupune bergsonianul *du mécanique plaqué sur du vivant*: se poate spune, așadar, că nici unul dintre marile personaje comice dintotdeauna nu are vîrsta lui Don Rodrigue.

În deceniile al IV-lea și al V-lea, în Franța, comedia se afla în urma tragediei. Deceniul următor cunoaște o dezvoltare a comediei, întrucîtva în defavoarea tragediei, pentru ca apoi cele două genuri să realizeze un necesar echilibru : Molière și Racine.

I. „Modelul" comediei lui Molière

Opera lui Molière (1622-1673) este numai în aparență „obiectivă și impersonală". Arnolphe și Alceste, Philinte și Dom Juan „trăiesc", într-un fel sau altul, existența neliniștită a autorului lor. Dom Juan pare chiar *un personaj de revanșă*, un „răzbunător" : el asaltează cele patru „cetăți" adversare lui Molière : femeia, biserica, autoritatea, rivalii.

Viața scriitorului nu a fost nici ușoară, nici lipsită de lupte, a fost viața unui luptător. Molière s-a impus, asemenea lui Corneille, „într-o manieră de rebel" (Peyre). Compania *Ilustrului teatru*, înființată de el și de frații Bejart, ajunge cu greu la Paris, după doisprezece ani de turnee provinciale. Dar aceste turnee au fost marea școală a lui Molière-dramaturgul. Fiecare mare piesă *(Școala femeilor* sau *Avarul, Tartuffe* sau *Dom Juan)* a declanșat un scandal. Molière a fost obligat să se apere : de prostia oamenilor, de intrigile rivalilor, de agresivitatea bisericii, de condescendența sau de ingratitudinea regală. Nici viața particulară a poetului nu a fost altfel : raporturile sale cu existența se aseamănă, întrucîtva, cu cele dintre Alceste și Célimène.

Cele mai importante comedii moliereștí sînt : *Les précieuses ridicules* (1659), *Sganarelle* (1660), *L'école*

Scanned with OKEN Scanner

des maris (1661), *L'école des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665), *Le misanthrope* (1666), *L'avare* (1668), *Georges Dandin* (1668), *Le bourgeois gentilhomme* (1670), *Les femmes savantes* (1672).

1. Molière și tradiția genului comic

Nu este necesar să insistăm prea mult asupra erorii care împarte comediile lui Molière în comedii de moravuri, comedii de caracter, farse etc. O piesă ca *Dom Juan* conține în ea, ca mijloace, ca stil scenic și ca ton, atît *Vicleniile lui Scapin* și *Școala femeilor* cît și *Mizantropul*. S-a observat de multă vreme că farsa este sursa, punctul de plecare al oricărei opere, dar „comicul se purifică, se afinează, pe măsură ce modelele alese sînt mai delicate și mai serioase" (Lanson).

Dintre cei trei mari autori dramatici ai secolului clasic francez, Molière a avut în cea mai mare măsură instinctul teatrului : nu întîmplător, el a rămas toată viața un „actor." „Fără îndoială, scrie Ramon Fernandez, o tragedie de Corneille sau Racine era scrisă pentru teatru. Dar linia ei dramatică... este destul de abstractă pentru a permite să-i detașăm... substanța poetică. Poți citi *Phèdre* sau *Rodogune* cum citești o povestire ale cărei articulații devin mai sensibile prin jocul dialogului... : a citi *Școala* sau *Burghezul*, fără a-ți reprezenta viu scena, fără a juca mental piesa, e ca și cum ai citi fără hartă un capitol de geografie. Asta pentru că Racine și Corneille se sprijină pe cuvinte, pe discursul poetic, în timp ce echilibrul comediilor lui Molière este fondat pe gesturi, pe mișcări, pe ritm și cuvintele sînt determinate la el de atitudini..." [4]. Ceea ce impune, de la început, la autorul *Avarului* este faptul că *toate comediile sale sînt teatru, trebuie jucate* : ele există

---

[4]) Molière, în *Tableau de la littérature française — XVII-e — XVIII-e siècle*, Paris, Gallimard, 1939, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

cu adevărat numai dacă devin teatru. Personajul lui Molière nu poate fi creat verbal, *el trebuie văzut scenic*: unul dintre motivele pentru care nu este necesar să căutăm „stilul unic al replicii" molièreşti. Fraza lui Racine, inconfundabilă, poate fi recunoscută în orice replică a Fedrei sau a lui Hippolyte, a Andromacăi sau a lui Neron. Stilul lui Molière se constituie dintr-o multitudine de „stiluri" (nu în totalitatea lor eminamente verbale) care sînt cel al lui Sganarelle şi al lui Arnolphe, al lui Harpagon şi al lui Dom Juan, al lui Alceste şi al Célimènei etc.

La fel de „indiferentă" ca şi stilul unic al comediilor este intriga: ea nu e niciodată tratată pentru ea însăşi. Molière o împrumută, nu-l interesează de unde (exegeţii comediei clasice au făcut „inventarul" subiectelor preluate de autorul *Avarului* din opera înaintaşilor săi, au descoperit chiar numeroase replici „transcrise" din Plautus sau din alţi comediografi), o inventează (foarte rar), o limitează sau o elimină din comedie. Se ştie că, în *Mizantropul*, intriga aproape nu există, la fel în *Georges Dandin*. În *Dom Juan*, ea dispare prin repetiţie: aventura s-ar putea perpetua la infinit, fără ca astfel datele personajului să se modifice. În această tentativă de înlăturare a intrigii, comedia se întîlneşte cu tragedia (Racine visa „nuditatea exemplară a tragediilor greceşti"): extremele se ating şi poate că în acest punct de tangenţă se află unul dintre înţelesurile esenţiale ale teatrului clasic.

Este adevărat că „gluma" lui Molière „nu este nici o dată literară; ea nu este nici o dată *l'esprit de mots*. Marivaux, Beaumarchais, Dumas-fils sînt infinit mai spirituali decît Molière" (Lanson). Comicul său se nutreşte din vechea tradiţie a mimusului şi a farsei, este uneori „primitiv", totdeauna „popular". Cu atît mai mult impune faptul că autorul lui Sganarelle, căruia nu i-au fost străine mijloacele şi modalităţile cele mai „plebeene" ale artei comice, a ridicat comedia (aşa cum nu se mai întîmplase, în

Scanned with OKEN Scanner

afara lui Shakespeare și Lope de Vega, de aproape două milenii) la nivelul calitativ al genurilor „nobile". «Antrenat prin exemplul și influența *commediei dell'arte*, în care improvizația bufonilor italieni era susținută de gesturi, dans, mimică și acrobație, Molière își reglează scenele sale ca gimnast și maestru de balet, repetînd și dezvoltînd motivul psihologic inițial pentru a-l aduce pe cea mai înaltă treaptă de relief și de transparență... O scenă de Molière este, în același timp, un dans și o demonstrație. Astfel concepută, comedia, cu o tehnică, o psihologie și o scară a valorilor și chiar cu o filosofie, poate rivaliza cu genurile de prim rang. Ea „badine savamment", cum a spus atît de bine Boileau. Ea este, în același timp, o reprezentare critică a omului, un divertisment, un balet psihologic, o acrobație a sufletului» [5].

Percepția comică a realului, chiar dacă, de cele mai multe ori, îl deformează, este adesea mai cuprinzătoare și mai „exactă" decît percepția tragică. S-a mai spus că, în comedie, realitatea este adusă pe scenă pentru a fi „neantizată". Față de percepția obișnuită a lucrurilor (percepem un lucru cu certitudinea că el este *așa* și nu *altfel*), percepția comică determină o dedublare a conștiinței provocată de faptul că ea oferă, în același timp, două percepții ale unuia și aceluiași obiect : o percepție o „anulează" pe cealaltă, „aparența" anulează „realitatea". Rîsul este dat de „ruptura de nivel", de hiatusul între cele două percepții : rîsul ocupă spațiul de „imponderabilitate" dintre ele și dă o anume senzație de imponderabilitate. Ramon Fernandez vorbea, în acest caz, despre un fel de „strabism" teatral. Reluînd o idee a lui Jean Schlumberger, potrivit căreia poezia ar fi o manieră de „a privi dublu" („de faire loucher") și că această dedublare ar fi proprie oricărei forme sau modalități literare (acel „Qui te l-a dit ?" al Her-

[5]) Ramon Fernandez, *Op. cit.*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

mionei s-ar supune exact mecanismului percepției comice), Ramon Fernandez adaugă : „Diferența vine de acolo că, prin alegerea reprezentărilor și atmosfera provocată, strabismul tragic agravează emoția noastră, în timp ce strabismul comic o ușurează. Iată pentru ce autorii vechi și psihologii moderni au dreptate să spună că rîsul este o emoție descendentă și că el ne lasă, în ce privește obiectul comic, o impresie de securitate și de superioritate“ [6]. Dar, la Molière, rîsul nu este totdeauna o emoție descendentă, ca în *Sganarelle* sau *Doctor fără voie*. Nu o dată, senzației de securitate i se substituie contrariul ei, o neliniște care nu este numai a spectatorului, ci care este „trăită“ în primul rînd de personaje. Basil Munteanu scria despre *Dom Juan* un eseu intitulat *Un mare neliniștit*. Hotarele „se amestecă“ din nou, comedia împrumută, încă o dată, unele atribute ale tragediei. Molière nu ilustrează cu adevărat „definiția“ dată genului de contemporanii săi : „o intrigă între personaje de condiție obișnuită, *terminîndu-se fericit*, în întregime inventată și *supusă strict verosimilului* — iată ce caracterizează comedia după teoreticienii noștri“ [7] (s.n.). *Mizantropul* și *Dom Juan* sînt cele mai evidente „abateri“ de la aceste reguli ale comediei. Alceste și Dom Juan, chiar Arnolphe, Harpagon și Georges Dandin, se află într-o situație fără ieșire. Psihologii moderni, nici chiar cei de pe vremea lui Ramon Fernandez, n-ar mai putea afirma în mod serios că rîsul este, în *Mizantropul* sau în *Dom Juan*, în *Tartuffe* și chiar în *Avarul* o emoție descendentă. El este dimpotrivă, una ascendentă, uneori tensionată la maximum. Molière e, poate, cel dintîi autor comic modern care ilustrează, *avant la lettre*, o afirmație cunoscută : „comicul este mai dezesperant decît tragicul, comicul nu oferă nici o ieșire“. *Mizantropul*, *Dom Juan* și *Tartuffe* indică

---

[6]) *Ibdiem*, p. 90.
[7]) apud René Bray, *Op. cit.*, p. 335.

Scanned with OKEN Scanner

sensul unei metamorfoze a comicului, metaforfoză de care este dependentă întreaga evoluție a comediei pînă la Caragiale, Jarry și autorii contemporani : la Molière, comicul începe să nu mai fie o descătușare, o libertate, el tinde să devină o „temniță".

2. Structura personajului

Ar fi, desigur, limitativ să vedem în personajele lui Molière doar niște *alter-ego*-uri, uneori autoflagelatoare, ale autorului (Alceste, Arnolphe) sau numai niște tipuri „răzbunătoare" ale nefericirilor omului Molière (Dom Juan). La fel de tentantă poate fi și înțelegerea unora dintre caracterele sale ca fiind rezultatul unei tehnici a *catharsisului,* al unui *catharsis* pentru sine, în înțelesul obișnuit ca și în cel psihanalitic al termenului, care implică și o continuă căutare a amintirilor refulate, a ceea ce conștiința a alungat mereu în subconștient. Dacă toate acestea ne-ar fi cunoscute, nu l-am cunoaște mai mult pe Molière.

Analiza structurii personajului în comedii implică și o examinare a dimensiunilor clasicismului lui Molière. Au fost observate, nu o dată, numeroasele sale „abateri" de la doctrina clasică. Faguet, de pildă, îi reproșa, între altele, distanța în timp între Dom Juam din primul act și Dom Juan din ultimul act. Cît despre descendența tipurilor sale comice, constatăm din nou lipsa lor de ținută clasică. Gustul pentru farsă, gustul pentru caricatură, pentru individual și concret este un gust neclasic. La fel, ideile sale. Molière nu a fost un teoretician al comediei. El afirmă însă, de cîteva ori, idei „neclasice", dintre care aceasta e cea mai semnificativă : „...cînd zugrăvești *oamenii,* trebuie să-i zugrăvești după natură. Se cere ca aceste portrete să semene cu modelul lor viu și n-ai făcut nimic dacă nu se recunosc în ele oamenii veacului tău" *(Critica Școlii femeilor,* ș.a.). Se știe că *norma clasică* era, cum scrie

Scanned with OKEN Scanner

și Sorin Alexandrescu, „un model logic, fix, al unei realități statice, deci ignorabile". Ideea există, în germene, și în replica lui Dorante — Molière din *Critica Școlii femeilor*: „Cînd descrii eroi, faci ceea ce vrei. Acestea sînt portrete, lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare". „Tragedia, mai scrie Sorin Alexandrescu, reflecta, desigur, o realitate specifică secolului V, î.e.n., ori a secolului XVII e.n., dar pentru criticul clasic această societate *nu există*, ci numai logica eternă a sentimentelor, ideilor, cuvintelor și gesturilor, modelate odată pentru totdeauna de Normă. Între modelul logic și textul literar, realitatea nu intervenea ca o actualizare a posibilului și o nuanțare infinită a unei taxinomii finite. Criticul clasic identifică semnificatul textului cu referentul iar referentul cu modelul său logic" [8]. Am văzut că, pentru Molière, modelul logic nu există. El este interesat, în primul rînd, de referent și acest referent concret-istoric devine o parte integrantă a semnificatului său: „...se cere ca aceste portrete să semene cu *modelul lor viu* și n-ai făcut nimic dacă nu se recunosc în ele oamenii veacului tău" (s.n.).

În fața acestor numeroase „abateri" de la doctrină, dintre care cea mai evidentă e, poate, „impuritatea" comediei molierești, soluția nu poate fi în următoarea formulare paradoxală: „abătîndu-se de la unele principii clasice, Molière se apropie tocmai de esența lor".

Dacă totuși comedia molierească a clasicizat, a făcut-o mai ales prin voința de a crea caractere, variante, în secolul al XVII-lea, ale unor tipuri străvechi, fapt nu totdeauna foarte evident. S-a afirmat că formula lui Molière ar fi aceasta: *nici adevăr fără comic, nici comic fără adevăr*, care este, în fond, „formula" genului comic însuși. Autorul *Burghezului gentilom* a fost foarte legat de marea tradiție a

[8] *Introducere în poetica modernă*, în *Poetică și stilistică*, București, Univers, 1972, p. LXXIX.

comediei vechi europene și franceze. Farsa franceză începe *să se retragă* în secolul al XVII-lea și, nu întîmplător, această retragere se produce în epoca lui Molière. Întreaga experiență a comediei populare este absorbită în opera lui. Tradiția veche a teatrului este receptată și supusă unei profunde metamorfoze. *Fantezia verbală*, de pildă, atît de bogat reprezentată în întreg Evul mediu, nu mai rămîne un simplu joc în sine, ca la Rabelais ș.a., ci este integrată în structura dramatică și își pierde autonomia : ea slujește acum întregul care este opera dramatică. Subsumarea fanteziei verbale exigențelor teatrului este frecventă la Molière. Un pasaj din *Doctor fără voie* rămîne în întregime reprezentativ :

„SGANARELLE : *...pricepeți latinește ?*
GÉRONTE : *Nici o iotă.*
SGANARELLE : (ridicîndu-se brusc). *Nu pricepeți latinește ?*
GÉRONTE : *Nu.*
SGANARELLE : (cu entuziasm) *Gabricias, arci, thuram, catalmus, singulariter, nominativo, haec, musa — muză ! — bonus, bona, bonum ; etc.*
GÉRONTE : *Ah ! De ce n-am învățat și eu !*
JACQUELINE : *Ăsta om deștept, nu jucărie !*
LUCAS : *Da... îi zice așa de frumos, că eu nu pricep nimic.*
SGANARELLE : *Or, cînd acești aburi de care vă vorbesc pornesc să treacă din partea stîngă, unde ficatul, în partea dreaptă, unde e inima, se întîmplă ca plămînul — căruia noi îi spunem în latinește* armyan *— fiind în legătură cu creierul — căruia noi îi spunem în grecește* nasmus *— prin mijlocirea vinei cave — căreia noi în ebraică îi spunem* cubile *— să întîlnească în drumul ei numiții aburi care umplu ventriculele omoplatului ; și fiindcă numiții aburi...“ etc.*

Scanned with OKEN Scanner

Personajele comediei tradiționale sînt supuse aceluiași proces de metamorfoză, dintr-o necesitate organică a genului de a concorda cu epoca. Un cunoscut istoric al comediei, Hermann Reich, observa că „străvechile tipuri populare mimice pot și trebuie să fie transformate, pentru a corespunde în drama de artă a celui mai ales stil ; faptul acesta a fost înțeles, poate, de Molière, Shakespeare l-a știut cu siguranță“ [9]. Sganarelle și Arnolphe, de exemplu, sînt urmașii unei întregi serii de personaje care au populat mimusul, atellanele și *commedia dell'arte,* precum și alte forme ale comediei populare : ei descind, într-o măsură mai mare sau mai mică, din celebrii Maccus și Bucco, Scapino sau *il Dottore.*

Unele mijloace ale teatnului popular, caricatura, între altele, sînt folosite mai evident de Molière, nu atît în cazul marilor caractere, Dom Juan, Alceste, Arnolphe, Tartuffe, ci mai ales în cazul caracterelor „secundare“ : Orgon, Domnul Jourdain, Georges Dandin, Snagarelle ș.a. În cazul lor, caricatura devine chiar enormă, grotescul se exercită în voie. Există însă la Molière și ceea ce s-ar putea numi *caricatura necomică,* îngroșarea în sens dramatic a trăsăturilor personajelor : Alceste, Dom Juan, Arnolphe, Harpagon.

Raportul dintre caricatură și realitate nu este, de fapt, acela de „reflectare“. Paul Zarifopol scria foarte exact : „caricatura nu reproduce realități, ci le supune la maximum de stilizare“. Molière nu căuta realul individual „numai de dragul ridicolului său“, iar ridicolul nu înseamnă pentru el, în tradiția moralistă și tipizantă a secolului, doar „abatere de la mijlociu și obișnuit“, cum scrie Erich Auerbach în *Mimesis* [10]. Raportarea la real, receptarea ridicolului și arta caricaturistă sînt condiții originare ale

---

[9]) *Der Mimus,* Berlin, 1903, I, 1, pp. 333-334.
[10]) Erich Auerbach, *Mimesis,* traducere românească de I. Negoițescu, București, 1967, p. 398.

genului și comedia de pretutindeni (mimusul greco-latin, ca și burlesca japoneză) nu a făcut altfel. Gustul clasic nu era însă favorabil elementului bufon și caricaturii. În cîteva versuri celebre, „celebre", adăugăm noi, mai ales pentru neînțelegerea pe care o vădesc față de genul comic, Boileau scria despre Molière :

„Etudiez la Cour, et connoissez la Ville ;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope"
(L'Art Poétique, III, 391-400)

Rezumînd numeroasele observații făcute în epocă asupra comediilor lui Molière, Boileau îi reproșează că este „plebeu", că folosește prea des caricatura, că preferă bufonul în defavoarea agreabilului și distinsului, că păstrează costumul comic tradițional al lui Scapin etc. El îi cere autorului lui Georges Dandin ca actorii (și, desigur, personajele) să... „badinent noblement..." Erich Auerbach găsește „această critică... pe deplin îndreptățită ; deoarece Boileau admira în fond foarte mult pe Molière, ea este chiar blîndă și rezervată. Căci gesturile și cuvintele de farsă, trucurile scenice nu se găsesc numai în farsele propriu-zise în care se încadrează *Les fourberies des Scapin* citată de Boileau, ci pătrund și în comediile sociale ; în *Tartuffe*... chiar și în *Le Misanthrope*, citată de Boileau ca model de comedie socială..." [11]. Pretinzînd atenuarea caricaturii și grotescului, eliminarea bufonului ca personaj, înlăturarea elemen-

[11]) *Ibidem,* p. 399.

Scanned with OKEN Scanner

telor de farsă în favoarea a ceea ce se numea „l'agréble el le fin", pretinzînd în fond suprimarea comicului, a acestui comic popular și primitiv în bună parte, observațiile lui Boileau, ca și cele ale lui Auerbach, își pierd orice sens.

Caricatura necomică indică, la fel ca și cea comică, o înclinație proprie lui Molière, ca și altor mari comediografi, aceea către excesiv. Aproape fiecare caracter al său este o culminație, aproape fiecare scenă este tensionată.

Despre Arnolphe, Faguet scria că are un instinct despotic și că este tentat de amorul „feroce". „El are oroare de civilizație, pentru că civilizația îi interzice primitivului" posesiunea absolută asupra semenilor. Arnolphe ar vrea să nu mai existe nici un alt bărbat în afara lui. Ca „primitiv", el este, desigur, un învins, dar este învins și ca om „civilizat" : în finalul piesei, atunci cînd Arnolphe devenise „altcineva". Lanson observa că, dimpotrivă, „...toate personajele ridicole sînt oameni care s-au înverșunat să devieze sau să suprime natura..." [12]). Arnolphe este mai curînd omul naturii și nu s-ar putea afirma că omul naturii este incompatibil cu ridicolul.

Personajul comic are o doză mai mare sau mai mică de inaderență la real, de inconștiență. Este lesne de observat că personajele care-l preced (cronologic) pe Arnolphe, cît și unele care-l succed, sînt aproape cu totul inconștiente. S-a spus că percepția lor despre ei înșiși și despre alții nu coincide niciodată cu aceea a spectatorilor. O dezorientare totală și iremediabilă îi caracterizează. „Cu Arnolphe, lucrurile se schimbă... El nu este deloc manevrat ca Sganarelle din *Școala bărbaților*, sau ca Orgon din *Tartuffe*. Totuși, toate voințele se întorc împotriva sa. El este victima forțelor infinit mai mari decît voința sa : dragostea celor doi tineri și pasiunea proprie acționează asupra lui ca un farmec. Orgon este hipnoti-

---

[12]) *Histoire...*, p. 527.

zat de Tartuffe, Arnolphe este hipnotizat de el însuși. Situația sa e comică, dar el nu poate s-o vadă așa, pentru că suferă ca un damnat. Comicul lui Arnolphe, mai subtil și mai încordat decît cel al lui Sganarelle, relevă calitatea comediei“ [13]). Arnolphe deschide un nou capitol în creația lui Molière, iar *Școala femeilor* indică posibilitatea existenței unei subspecii a genului, neîntîlnită pînă la el, care ar putea fi numită, cu o expresie modernă — „dramă comică“.

Dom Juan a fost considerat un „neronian“, un „neronian“, adăugăm noi, căruia nu-i lipsește însă instinctul creator. Caracterizarea ar putea fi lesne anulată de alte fațete ale acestui personaj proteic. Pasiunea artistă intră totuși în „definiția“ generală a tipului : Dom Juan nu se desminte ca un mereu căutător al frumosului. Felul în care o face este, de obicei, reprobat și o face așa pentru că el a rămas, parțial, și la Molière, un „conchistador“ : el are mijloacele conchistadorului, ca și continua lui obsesie a cuceririi. În cazul său, s-a pus mereu această întrebare : a cuceri ce ? Poate în primul rînd libertatea de a fi inconstant, de „a fugi“, de a nu se fixa.

Dom Juan este un personaj de o evidentă proveniență folclorică și barocă. Într-un studiu intitulat *Entre baroque et romantisme. Don Juan ou les métamorphoses d'une structure,* Jean Rousset observa că pe un suport destul de banal (Don Juan era, la început, în teatrul spaniol al epocii, un tînăr senior îndrăgostit de plăcere și de aventuri galante, exaltat, în dificultate cu familia și cu mediul său), se vor așeza „două date esențiale : o temă folclorică, invitația mortului, mortul care vorbește ; și o temă a barocului european, inconstanța“ [14]). Personajul nu este, de fapt, compatibil cu comedia, nici cu farsa : *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* a lui Max

[13]) Ramon Fernandez, *Op. cit.*, p. 96.
[14]) Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 127.

Frisch e, într-un sens, o eroare. Tot Jean Rousset scria că „tema legendară a întîlnirii cu moartea este indispensabilă deplinei existențe a personajului ; ea îl învăluie în aura sa fantastică și tulburătoare, făcînd din viața lui un destin ; dacă este privat de acest contact dramatic cu acel *dincolo,* Dom Juan încetează să mai fie Dom Juan, el nu mai este decît un *petit-maître* sau un Casanova“ [15]).

În constituirea tipului uman pe care îl reprezintă Don Juan, nu trebuie neglijată contribuția foarte importantă a Renașterii. Personajul lui Tirso de Molina și Molière este un tip de opoziție. El există numai în măsura în care se opune și în măsura în care opoziția poate să se producă. S-a observat că moravurile „libere“ ale Antichității nu-l puteau crea : nici Zeus nici Tezeu nu sînt Don Juan. În prima parte a Evului mediu, el nu putea apare, din motive exact contrarii (Basil Munteanu). Renașterea, cultivînd individualismul și mitul conchistadorului, îl creează pe Don Juan, nu independent însă de alte înrîuriri : folclorică, barocă, etc. Dar personajul nu putea apare oriunde : el apare în Spania unde exista rezistența puternică a inchiziției.

La Tirso de Molina, creatorul său, *înșelătorul* are deja voluptatea inconstanței și a aventurii continue. În *De la Descartes la Giraudoux,* Basil Munteanu scrie că, la Molière, „nestatornicia lui în iubire nu mai e simplul fapt al instinctului, ci o necesitate psihologică precisă, lucidă, înălțată la rangul unei concepții de viață“. Incompletitudinea, chiar o anume pustietate interioară sînt profunde și obsesive la Don Juan. Jean Rousset opina că el ilustrează acea pasiune a mobilității, a diversității și a deghizării care nutrește o parte a poeziei europene de la începutul secolului al XVII-lea. „Metamorfoza și inconstanța barocă sînt totdeauna legate de deghizare, de joc, de dezvoltarea teatrală a unui rol...“ La Tirso de Molina,

---

[15]) *Ibidem,* p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

ca și mai tîrziu la Mozart, Don Juan apare cu fața acoperită în mantoul său și este luat drept Octavio, logodnicul Isabelei. „Primul său gest este acela de a se părăsi, pentru a împrumuta personajul altuia ; prin urmare, aventurile lui vor fi numeroase... el este omul cu o sută de măști și comedianul perfect, pentru că el e privat de *eul permanent*“ [16] (s.n.). Este semnificativ faptul (parțial, deja observat) că prima întrebare pe care i-o pune Isabela, dealtfel, lucru foarte important, și prima întrebare care i se pune lui Don Juan (la apariția sa în lume — *apariție mascată)* este aceea asupra identității sale :

„ISABELA : *O lumînare*
Aș vrea.
DON JUAN : *De ce ?*
ISABELA : *Fiindcă-mi spune,*
Ceva, în inimă, că mare
Se va-mplini acum minune
DON JUAN : *Ucid lumina ce-o vrei tu*
ISABELA : *O, ceruri ! Cine ești, anume ?*
DON JUAN : *Eu ?* Un bărbat fără de nume“ [17] (s. n.).

La Molière, inconstanța personajului se augmentează : ea se manifestă în raport cu toate valorile sociale, morale sau religioase. Aventurile galante îl acaparează în mai mică măsură ; de fapt el nu mai finalizează, *începe* doar : forța cuceritorului se verifică mai ales în aceste începuturi, mereu altele. Numai aparențele îl pot asocia cu Lovelace : el nu are nici orgoliul, nici duritatea, nici perfidia, nici perversitatea personajului lui Richardson. În fond, Lovelace este un „antropofag“, Don Juan pare un „vegetarian“. Pentru unul, sadismul e o voluptate, celălalt concepe voluptatea ca pe un omagiu. Lovelace nu cucerește, ucide ; Don Juan dă viață. El este mai curînd înrudit cu Ghenji, celebrul „Don Juan“

[16] *Ibidem*, p. 137.
[17] Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla și musafirul de piatră*, București, 1973, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

japonez, protagonistul romanului Doamnei Murasaki. Ghenji, căruia, de asemenea, întîlnirea cu moartea îi transformă viața în destin, este un personaj mereu întors spre sine, ca spre o oglindă. Tristețea lui, de o factură deosebită de cea a lui Don Juan, este și un efect al imaginii pe care i-o reflectă „oglinda". Ca și Don Juan, el nu caută aventura pentru ea însăși. Dar dacă Don Juan-ul european voia să se „întregească" în exterior (fiecare nouă aventură îl aruncă în afară, în continua lui peregrinare tălmăcită poate de cunoscutele cuvinte ale lui Gide din *Tratatul despre Narcis*: „totul se străduiește în căutarea formei pierdute"), Don-Juan-ul japonez își caută „jumătatea" în sine. Incompletitudinea lui pare să fie benignă.

Este într-adevăr Don Juan un *străin* în lumea personajelor lui Molière, o excepție ciudată? Întrebarea a mai fost pusă. Jean Rousset, reluînd o opinie a lui W. G. Moore [18], indică existența unor elemente componente ale *temei don-juan* și înainte și după 1665, anul apariției piesei: «Există între Molière și o temă primită din baroc, dacă nu o afinitate totală, cel puțin o zonă de contact; teatralitatea, gustul jocului în joc, deghizarea, masca. Una dintre dominantele operei se constituie din alternanțele de la mascaradă la demascare, de la zborul în iluzii la întoarcerea în realitate... De la *Cocu imaginaire* la *Malade imaginaire*, Molière multiplică „închipuiții" săi, virtuoșii în arta de a construi și adesea de a impune o imagine despre ei înșiși; comedieni de bună sau de rea credință, ei dau drept adevărat, unii ceea ce ei cred că este real, alții ceea ce fac să fie crezut drept real. Cei dintîi văd lumea altfel decît este și se cred ei înșiși ceea ce nu sînt; captivi ai visului lor, ei... devin propria lor creație...» (Sganarelle, Arnolphe ș.a.); ceilalți „sînt comedieni volun-

---

[18] *Molière. A new Criticism*, Oxford, 1949, apud Jean Rousset, *Op. cit.*, p. 143.

tari, mascați stăpîni pe măștile lor, care se dau drept ceea ce nu sînt și știu că nu sînt drept ceea ce se dau..." (Scapin, Dom Juan, Tartuffe). Tema inconstanței și a deghizării nu-l epuizează, desigur, pe Dom Juan. De Alceste îl apropie nu numai solitudinea și o anume sfidare adresată lumii (observația a mai fost făcută), ci și o constantă întrebare asupra sensurilor existenței și asupra posibilității fericirii. Visul lui este *unicul*. Ne apare astfel ca inexactă afirmația lui Albert Camus din *L'homme absurde*: „Orice ființă sănătoasă vrea să se multiplice. La fel și Don Juan". Caracterul neîntrerupt al aventurii sale se explică prin căutarea unicului. În ce măsură aventura lui Don Juan este absurdă? — Camus este gata să-i afirme absurditatea — în aceeași măsură în care sînt absurde efortul lui Sisif și creația lui Prometeu. Parafrazîndu-l pe Albert Camus din *Mitul lui Sisif*, trebuie să ni-l imaginăm pe Don Juan fericit.

Un alt personaj de origine barocă este Tartuffe — omul „deghizat", cel care vrea să pară altul decît este și, pînă la un punct, reușește. Dar Molière „îi răpește orice prestigiu baroc și îl instalează într-o piesă de structură clasică; organizată în jurul unui centru unic, piesa sa ar suporta greu personajul multiplu" (Jean Rousset). Chiar dacă este greu de acceptat ideea lui Jules Lemaître că există *doi* Tartuffe în piesă (și noi n-o acceptăm), comedia lui Molière rămîne contradictorie: s-a și spus că dramaturgul vrea să reprezinte ipocritul, dar ipocritul său este unul demascat. „El îl surprinde în momentul în care își părăsește personajul", în momentul în care este obligat să o facă. Apare prea tranșantă, astfel, afirmația de mai sus a lui Jean Rousset. Molière nu-i răpește lui Tartuffe orice aură barocă. Această comedie este poate *singura* care indică trecerea, „metamorfoza" (criteriu baroc!) unei opere baroce în una clasică. „Astfel se poate face, cu un personaj de origine barocă, o piesă clasică în care dificultățile și

Scanned with OKEN Scanner

contradicțiile inerente acestei geneze servesc opera. Operă barocă, operă clasică : doi poli de atracție mai degrabă decît două scheme riguroase și simetric opuse ; poate exista contaminare, ezitare sau alternanță, în sînul unei aceleiași epoci, la același artist“ [19]. Molière este un asemenea artist.

Autorul *Mizantropului* folosește uneori o interesantă tehnică a dedublării. El creează o „dublură“ a unui personaj, ca un fel de *alter ego* al lui într-o „oglindă“ anticipativă. S-a și spus că există doi mizantropi în *Mizantropul :* Alceste și Philinte. Dedublarea nu s-a produs însă pentru că trebuia păstrată unitatea de timp, așa cum afirmă Faguet [20]. Alte rațiuni și alte necesități au determinat-o : nu din punct de vedere formal se explică esența și „cheia“ comediei. Molière a indicat sensul *finalului deschis* al piesei : singurătatea lui Alceste este fără antidot. El rămîne consecvent în „mizantropia“ lui determinată, de fapt, de dragostea pentru oameni. Philinte e un Alceste mai vîrstnic, el a fost ceea ce este Alceste (Faguet). În fond, Alceste e un asocial. Cum s-a mai observat, el vrea să trăiască după legea sa care nu este și a celorlalți și să-i oblige și pe ceilalți să fie ca el. Alceste este, ca și Arnolphe, tot un „primitiv“. Eroarea sa e că, asemenea altor personaje molierești, nu separă viața sa interioară de viața publică. Faptul îl determină pe La Bruyère să afirme că mizantropul nu este Alceste și oferă exemplul „adevărat“ al lui Timon.

Așa cum apare la Molière, Mizantropul este, mai curînd, un răzvrătit și, în latență, un fel de „mesia“. Adevăratul mizantrop e Philinte care este totuși, după formula fericită a lui Faguet, un mizantrop indulgent, nu numai prin experiență, dar și printr-o anume bonomie nativă care înțelege lumea și, în ace-

---

[19] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța*, p. 253.
[20] Emile Faguet, *En lisant Molière*, Paris, 1914, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

lași timp, pe Alceste. Acesta din urmă e mai curînd un „nebun", căci este nebunie, spune Philinte, să vrei să îndrepți lumea după chipul și asemănarea ta. Se poate spune, deci, că nu există nici un mizantrop în *Mizantropul*.

Poate că cele mai multe lucruri inexacte s-au spus despre Harpagon, adică despre un personaj foarte puțin ermetic : el ar fi, după foarte multe opinii, cel mai „abstract" personaj din teatrul lui Molière, avariția însăși etc. Cunoscuta frază a lui Balzac : „Molière a creat un avar, eu am creat avariția" nu este mai puțin inexactă, ca dealtfel și inversul ei, Harpagon nu este avariția însăși. El este, în primul rînd, un caracter, un om. Numeroasele sale oscilații, bănuiala că el însuși și-a furat comoara ș. a. arată că Harpagon nu este numai avarul și atît. André Bonnard îl vedea mult mai bine cînd scria : „Să nu uităm că Harpagon nu este numai avar, cu toate că această trăsătură este dusă de el pînă la paroxism ; în iubirile sale grotești, în rivalitatea cu fiul său, se găsesc trăsături ale vechiului Pantalone desfrînat" [21]. Ar fi deci mult mai exact dacă l-am considera pe Harpagon un descendent îndepărtat al lui Senex, bătrînul libidinos, gelos și avar din mimus și atellane. Acest tip e mult mai complex în comedia veche. El sărăcește cu timpul, la Beaumarchais, Balzac sau Delavrancea. La Molière, mai păstrează ceva din vechea sa complexitate și ea nu a fost sărăcită decît de tendința clasicizantă de a vedea în opera marelui comediograf caractere „pure".

În creația tipurilor sale, Molière nu e prea mult interesat de aspectul lor fizic, de personajul exterior. Această interiorizare a omului e a clasicismului : nimic din pitorescul exterior violent al tipurilor din mimus sau din farsa și sottia franceză, decît în rare cazuri : *Georges Dandin, Bolnavul închipuit, Burghezul gentilom* și altele cîteva. Caricatura, care se

---

[21]) *Civilizația greacă*, București, 1967, vol. II, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

menține, este, dacă se poate spune așa, mai mult interioară. Tipul e deformat din interior (Arnolphe, Alceste, Tartuffe). Într-un secol al acelor *honnêtes hommes*, deformarea exterioară e machiată sau ascunsă. S-ar putea vorbi, în acest caz, despre un „baroc" interiorizat.

Mai spuneam că multe dintre personajele moliè-rești vin din tradiție, dar se adaptează în mod esențial epocii. O anume contradicție între „primitivismul" unor tipuri (Arnolphe, chiar Alceste și Dom Juan) și stilizarea maximă a mijloacelor vine și din voința lui Molière de a satisface unele exigențe ale esteticii vremii.

Alte tipuri au o alură profetică. Gustave Lanson observa că „un lucru face să iasă în evidență profunzimea observației poetului și anume că, uneori, comedia sa pare să devanseze moravurile. În *Femeile savante*, încă de la 1672, prețiozității i se substituie un pedantism științific și filosofic ce nu se dezvoltă vizibil decît la sfîrșitul secolului și se răspîndește în veacul următor. Și pentru Dom Juan, mare senior... ateu convins, în principiu, raționalist, dacă vrei să-i găsești originalul cu adevărat asemănător, mai bine decît libertinii Frondei, ni-l furnizează libertinii Regenței sau nobilii protectori ai filosofiei.." [22]. Relația ar fi, de această dată, nu de la referent la semnificat ci invers : natura „a copiat", în acest caz, ...arta. *Burghezul gentilom*, apoi, ar anunța, într-un fel, așa-numitul „teatru al profesiunilor" cerut de Diderot un secol mai tîrziu.

Din punctul de vedere al structurii, personajul molièresc nu este limitat la secolul său. Am văzut că ideile dramaturgului resping modelul logic, iar în practica teatrală el a procedat la fel. Mai mult decît valoarea profetică a unor tipuri, s-ar putea spune că el a conceput *structura deschisă* a figurii comice. Un personaj ca Dom Juan aparține unei tipologii umane

---

[22] *Histoire...*, p. 523.

Scanned with OKEN Scanner

moderne, nu numai prin continua lui căutare, prin imposibilitatea de a se fixa, prin acea obsesie a idealului, prin neliniștea și continua lui trezie, ci și prin faptul că nu este o structură caracterologică închisă. De altfel, Molière însuși îl vede într-o mișcare evolutivă, ca și pe Alceste.

3. Actualitatea poetului comic

O idee străveche reapare ori de cîte ori ne întoarcem la opera celui mai mare autor comic francez : așa cum Corneille a creat tragedia, Molière a creat comedia. René Bray vorbea despre o renaștere a genului comic în secolul clasic. Între multele cauze care au determniat apariția comediei ca gen clasic a fost și una de ordin estetic. Epoca impunea principiul purității genurilor : victoria tragediei și, mai ales, refuzul interregnurilor dramatice (tragi-comedia ș. a.).

S-a spus că Pierre Corneille a părut să dea comediei o formă clasică, „o originalitate franceză" în care „reprezentarea sentimentelor încerca să treacă înaintea romanescului intrigii și extravaganței stilului", în care „viața burgheză era reprodusă în realitatea ei cotidiană" (Bray). Dar comedia, la originile ei, nu acorda o importanță mare intrigii, iar viața „burgheză" a fost mereu subiectul ei preferat, la Herondas, ca și la Goldoni sau Max Frisch : mimusul sau atellanele nu erau, ca structură sau ca tematică, de cu totul altă factură.

Comedia ca gen clasic (schițată doar la Corneille), deși slujită de o tendință general-clasică — neamestecul genurilor — există în măsura în care se detașează de tradiția imediată și se întoarce la formele ei originare. Molière este unul dintre autorii la care genul comic se regăsește în structura sa. Opera lui e un „moment de întoarcere" a comediei la sine, la cîteva dintre modalitățile ei străvechi. La Molière, ca de altfel și la alți autori ai epocii, comedia este „de-

Scanned with OKEN Scanner

ghizat" clasică ; „deghizat" clasică, (deci cu o anume vocație „barocă"), pentru că genul comic a apărut ca gen neclasic și Molière a scris comedii în sensul originar al cuvîntului.

Se știe că autorul *Cid-ului* își caracteriza teatrul său comic drept un teatru care declanșează rîsul „fără personaje ridicole ca valeții bufoni, paraziții, căpitanii, doctorii etc...". Condiția lor era deasupra „celor din comediile lui Plautus și Terentius care nu erau decît negustori". Acei „honnêtes gens" erau idealul de personaj comic al lui Corneille. Pierre Corneille este astfel „mai clasic" decît Molière care a înțeles că arta comică este „deformatoare" prin esență, că piesa comică nu poate exista în afara ridicolului sau a caricaturii. Corneille renunțase la cîteva tipuri străvechi — parazitul, „doctorul", bufonul ș. a. — la care Molière revine.

Sursele comediei molierești sînt, am văzut, numeroase. S-a spus că autorul *Mizantropului* datorează farsei originalitatea franceză a comediei sale. Pînă la un punct, lucrul este adevărat. Observam mai sus că tradiția veche a teatrului e receptată și asimilată dar, în același timp, supusă unei profunde metamorfoze. Nu vom găsi, desigur, nicăieri, în opera marilor autori comici, teatrul popular în forma sa pură, „dar elementele lui se manifestă de-a lungul stratificărilor ulterioare. Astfel este teatrul lui Molière : strălucirea, eticheta curții nu au putut să înăbușe tradițiile farsei cărora marele actor-dramaturg le-a fost moștenitorul legitim..." [23].

Molière a reactualizat „concurența" și colaborarea între cele două forme fundamentale de comedie, cea „populară" și cea „literaturizată". El a demonstrat, încă o dată, că opera marilor autori comici este un moment de sinteză a celor două direcții de evo-

---

[23] S. Mokulski, *La révision des traditions*, în Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

luție a genului. Opera lui Goldoni, a lui Caragiale sau a lui Nestroy, nu s-a constituit altfel. Rolul teatrului popular rămîne astfel esențial și se poate afirma că autorul *Burghezului gentilom* practică mai curînd modalitatea „populară" a comediei.

Considerînd „concurența" și colaborarea pomenite mai sus, Camil Petrescu scrie chiar că „în fața teatrului cult, literaturizat, cu veleități antice, pompos, ieșit din Renaștere, comedia... populară a păstrat o artă teatrală oarecum umană, spontană, a făcut să dureze, fie și nerecunoscute, valori originale, deși reduse, a păstrat, am putea spune, artei teatrale contactul cu concretul și ideea de libertate creatoare. Firește, prin ea însăși, nu putea dărui valori culturii universale, dar conjugată cu năzuințele unui teatru cult, a dat naștere încă de timpuriu la cele două mari genii dramatice ale timpurilor moderne, Shakespeare și Molière... Ei reprezintă felul liber al artei populare spontane, umplut cu cea mai adîncă umanitate din cîte se poate închipui azi" [24].

Între valorile vechii comedii modificate de Molière este și rîsul mimic. El se menține încă enorm, „biologic" în *Doctor fără voie*, *Bolnavul închipuit* ș. a. dar, în general, rîsul se rafinează la Molière. În opera sa, rîsul mimic nu mai are libertatea lui de odinioară, se transformă parțial în ironie sau în numeroase alte forme ale „rîsului nedus" (Bahtin). Faptul că cea mai mare parte a comediei moderne a urmat același drum face din Molière, și în acest sens, un precursor.

Se știe că abatele d'Aubignac, în *Pratique du théâtre*, observa că Aristotel a dat preceptele tragediei, dar nu și pe cele ale comediei. Nu arta și metoda, ci geniul, mai scria d'Aubignac, creează comedia. Faptul că nici Aristotel (așa cum ni s-a transmis *Poetica*) și nici teoreticienii francezi nu au scris

---

[24] *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937, pp. 57-58.

Scanned with OKEN Scanner

„codul de legi“ al comediei e un semn că arta comicului nu este, în esență, o artă clasică. Această afirmație — *comedia a apărut ca gen neclasic* — a fost dovedită în toate marile epoci ale comediei. Și dacă Molière însuși nu l-a urmat pe Corneille și nu a devenit și un teoretician al comediei, așa cum autorul *Cid-ului* a fost un teoretician al tragediei, este pentnu că el a satisfăcut o logică a genului său.

În *Theaterprobleme,* Friedrich Dürrenmatt scria că „tragedia, ca cea mai riguroasă specie a artei, presupune o lume structurată. Comedia, în măsura în care ea nu este comedie socială, ca la Molière, una diformă, în devenire, pe cale de a fi răsturnată“ [25]. Rezerva lui Dürrenmatt față de autorul lui *Georges Dandin* este surprinzătoare și, evident, limitativă. Oricum, dacă tragedia rămîne un gen „static“, „un scurt moment de oprire“, cum a fost considerat și clasicismul (Peyre), comedia exprimă o continuă mișcare, o devenire.

Molière a încercat să „clasicizeze“ comedia, a adaptat-o la veacul său : prin interesul pentru acei *honnêtes hommes* ai epocii (Philinte ș.a.), prin gustul pentru analiza psihologică, prin fixitatea și generalitatea unor tipuri, prin diminuarea „vulgarității“ farsei franceze vechi. De asemenea, Molière a „civilizat“ caricatura, a interiorizat-o, a făcut din stupidul comediei tradiționale un „om de curte“. Acolo însă unde a forțat nota, comedia a fost „trădată“ : în comedia tristă *Mizantropul* sau în „farsa tragică“ *Dom Juan.*

Molière a conceput comedia ca pe un gen literar ? Toate opiniile care pleacă din această idee, de la Sainte-Beuve la René Bray, nu excelează prin a fi în spiritul operei marelui dramaturg. Cu toată frumusețea versului sau a prozei sale, cu toată distincția stilului, el a fost totdeauna, așa cum mai spuneam, un om al teatrului. Probabil cel mai bun inter-

---

[25] *Theaterprobleme,* Zürich, 1967, p. 45.

pret al pieselor lui (există un „stil Molière", ceea ce nu înseamnă doar stilul textului replicii, ci, totodată, jocul, montarea făcută de autorul însuși, transmise de contemporanii săi și tradiționalizate), el nu a văzut nici una dintre edițiile din timpul vieții ale comediilor sale. Este aici, poate, încă un semn al concepției lui despre teatru : încă o dată, comediile moliерești nu sînt comedii de lectură. «Versurile și proza sa nu sînt făcute pentru a fi citite, scrie Lanson. Criticii... au judecat comediile sale ca pe niște cărți. Scherer se plîngea de aceste fraze care se repetă, se juxtapun, totdeauna legate prin conjuncția *și* : așa este natura însăși și alura obișnuită a conversației. Multe fraze „rele", lungi, confuze, care se remarcă la lectură, se organizează spontan în gura actorului : acestea sînt fraze pentru urechi, nu pentru ochi» [26]. Pe o idee asemănătoare, Robert Sabatier observa că într-o operă atît de bogată, „scrisă uneori cu atîta rapiditate, căci regelui nu-i plăcea să aștepte, se pot găsi motive de critică. Izolînd pasajele, uitînd că este vorba înainte de toate de *eficacitatea limbajului comediei*, se întîlnesc versuri mai puțin puternice, perioade mai confuze, acumulări de metafore inutile, dar acestea nu apar decît accidental. Departe de pompa clasică, ceea ce el voia înainte de toate, asemenea prietenului său La Fontaine, este naturalețea" [27].

Prin Molière, teatrul comic ajunge la conștiința de sine și actualitatea poetului comic se verifică pentru noi cu atît mai mult cu cît istoria mai recentă a teatrului modern este istoria revenirii artei dramatice la conștiința de sine.

S-a vorbit adesea despre lipsa de importanță sau chiar despre inexistența intrigii în comediile lui Molière. Faptul acesta, o mai spuneam, se află în cea

---

[26] *Histoire...*, p. 517.

[27] Robert Sabatier, ***Histoire de la poésie française***, III, ***La poésie du dix-septième siècle***, Paris, Albin Michel 1975, p. 250.

Scanned with OKEN Scanner

mai pură descendență a tradiției comicei vechi. Gustave Lanson scria chiar că, uneori, odată cu intriga, dispărea și utilitatea de a da comediei un deznodămînt. *Mizantropul* îl lasă pe Alceste în fața Célimènei; Georges Dandin rămîne față în față cu soția sa: toată diferența între „deznodămînt" și „expozițiune" este că el are „puțin mai multă dorință de a se arunca în rîu". Absența deznodămîntului este o consecință directă a absenței intrigii: finalul comediei e, în mare, egal cu debutul ei. Personajele rămîn aceleași și în aceleași raporturi, mișcarea dramatică se poate relua mereu de la capăt. Molière este, probabil, primul mare autor comic în opera căruia apare ceea ce se numește astăzi „drama circulară", cu sugestii moderne, în sensul „definiției" citate și mai sus: „comicul este mai dezesperant decît tragicul, comicul nu oferă nici o ieșire". Pentru Fedra, sinuciderea însemna revenirea la puritate și la liniște. Pentru Alceste sau pentru Georges Dandin această cale e interzisă. Molière a scris de mai multe ori o cunoscută frază modernă: „infernul se află în ceilalți", completată de „pendantul" ei, sugerat adesea de autorul *Mizantropului*: „infernul se află înăuntru". Neliniștea lui Alceste, a lui Georges Dandin sau a lui Dom Juan, alienarea lui Harpagon au devansat cu mult epoca în care „au trăit" personajele lui Molière.

Alura modernă a comediilor vine și din specificul *lirismului* molièresc. Poetul „nu a căutat lirismul său în feerii și în *les enchantements*, ci într-un univers familiar și burghez... această poezie a creat-o cu adevărat, căutînd-o chiar în antipoetic" [28].

Actualitatea poetului comic se vădește astfel atît din punctul de vedere al structurii comediei, cît și din punct de vedere tematic. Marele actor-dramaturg a ilustrat, și ca om de teatru, acea vocație a artei dramatice de a fi o artă autonomă. Dacă teatrul

---

[28] *Ibidem*, p. 251.

Scanned with OKEN Scanner

modern (de la Caragiale și Craig la Meyerhold și Beckett) a încercat și, parțial, a realizat autodeterminarea sa față de celelalte arte și a conceput omul de teatru ca pe un om de teatru total, toate acestea s-au produs și prin experiența, adesea invocată, a autorului lui *Dom Juan*.

4.

În mod neașteptat sau, poate, dimpotrivă, comedia clasică se epuizează odată cu Molière. Ceea ce urmează este o „separare" a genurilor. Neputînd fi imitat, autorul *Avarului* nu are, propriu-zis, urmași. Contemporanii și succesorii săi, neînțelegîndu-i și neputîndu-i copia spiritul, urmează alte modele: Thomas Corneille se apropie de autorii spanioli, Racine aristofanizează *(Les Plaideurs)*. Comedia devine o sumă de „jocuri comice", de procedee diverse, de automatisme ale genului. Tristețea comediei moliерești dispare în avantajul unei „plaisanterii" spumoase care, chiar dacă are stil, se limitează la comicul epidermic. Nu este, desigur, o întîmplare că tragedia „dispare", în secolul clasic, în același timp cu genul comic. Către sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor, echilibrul clasic era deja consumat. Epoca ce se anunța, printr-o oarecare instabilitate, prin acea mișcare a ideilor și a sensibilității care prevestea curentele sociale și filosofice ale veacului luminilor, era, întrucîtva, mai puțin favorabilă operelor durabile.

II. Comedia de orientare clasică în alte țări

Dincolo de hotarele Franței, comedia de factură clasică nu a fost reprezentată, în afara cîtorva excepții, de personalități cu adevărat remarcabile. Cauzele acestei situații sînt multiple: ele țin, poate în primul rînd, de nerealizarea, în contextul altei cul-

Scanned with OKEN Scanner

turi, a acelui climat clasic despre care vorbeam, de asemenea, de inexistența unei tradiții clasicizante ca și de structurile particulare ale diferitelor literaturi, unele, după cum se știe, mai puțin compatibile cu formele artistice propriu-zis clasice.

1. Etherege, Congreve, Wycherley

Dintre toate literaturile europene de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul veacului al XVIII-lea, cazul celei engleze este mai interesant. Nefiind o literatură de permanență clasică, avînd o tradiție beletristică și teatrală de mai multe secole, al cărei apogeu l-a constituit creația shakespeareană, literatura engleză din epoca Restaurației încearcă o sincronizare necesară cu tendințele și cu orientările artistice de pe continent, franceze îndeosebi. Receptarea literaturii clasice franceze, traducerile numeroase care se fac (din opera marilor autori, ca și din aceea a scriitorilor mai puțin importanți : Scudéry, Thomas Corneille ș.a.), prezența lui Corneille, Molière și Racine în conștiința publicului și a scriitorilor epocii nu sînt doar semnul unei influențe și al unui mediu receptor pasiv. Trebuie adăugat că unele valori și tendințe clasice (echilibrul operei, stilul elevat, creația de caractere tragice sau comice etc.) erau o necesitate aproape general-europeană, chiar şi acolo unde nivelul dezvoltării istorico-sociale şi culturale nu oferă nici pe departe principalele condiții *sine-qua-non* ale clasicismului : exemplul Germaniei feudale, cea mai fărîmițată țară a continentului, este unul dintre exemplele extreme. În Germania, orientarea clasică apărea necesară ca o replică și chiar ca o „frînă“ la excesele barocului. În Anglia, era înțeleasă ca o posibilitate de a revitaliza teatrul decăzut după epoca elisabetană. În Italia, afirmarea tendințelor clasice se dovedea consonantă cu structura însăși a literaturii autohtone.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la literatura Restaurației, reamintim că Stuarții, reîntorși în Anglia, au reașezat teatrul în drepturile lui, eliminînd excesele puritanismului. Acest proces nu se produce fără o revenire la Shakespeare (chiar dacă, adesea, opera lui este... adaptată de englezii înșiși sau de-a dreptul denaturată) și fără încercarea de a impune exemplul teatrului francez. Aceste două „modele" contrarii explică, cel puțin în parte, nehotărîrea structurală și stilistică a teatrului Restaurației preocupat de a nu se sustrage tradiției și, în același timp, de a atinge o anume perfecțiune clasică.

În comedie, exemplul lui Shakespeare și Ben Jonson nu mai părea suficient. Un autor ca Sir George Etherege (1634 ?-1691) încearcă, se pare, cel dintîi în Anglia, modalitatea molierească a comediei de „moravuri" sau de „caracter". El este considerat unul dintre creatorii acelei *comedy of manners* în care va excela mai tîrziu Congreve. În *The Comical Revenge (Răzbunarea comică)* sau *The Man of Mode (Bărbatul la modă)*, aceasta din urmă — o ascuțită satiră anticosmopolită, Etherege face o comedie „lejeră", moralizatoare, în care jocul de cuvinte și replica sclipitoare țin adesea locul unui comic autentic.

William Congreve (1670-1729), socotit cel mai reprezentativ comediograf englez de orientare clasică, rafinează comedia lui Etherege, tratează cu eleganță și cu distincție subiecte demne de *Tartuffe*, ca în *The Double Dealer (Ipocritul)*, este subtil, spiritual, ca în *Love for Love (Iubire pentru iubire)*, tentat și el de comedia de moravuri ca în *The Way of the World (Starea lumii)*, fără a avea profunzimea lui Molière și fără a realiza în teatru acea sinteză pe care o presupune genul comic : piesele sale ilustrează ceea ce se numește specia *comediei verbale*. În epocă, i se atribuia lui Congreve chiar o „scînteie de geniu", deși i se recunoștea mai ales arta de comediograf, adică meșteșugul :

Scanned with OKEN Scanner

„But genius must be born, and never can be taught"
(„Dar geniul trebuie să fie înnăscut, niciodată nu poate fi învățat").

În *Prefața* versificată la teatrul lui Congreve (din care am citat stihul de mai sus), Dryden îl socotea pe autorul *Ipocritului* superior unor înaintași și tuturor contemporanilor săi : „Fletcher avea dialogul ușor *(easy dialogue)*, dar nu putere. Marele Jonson avea putere de judecată, dar nu și atîta eleganță *(ease)*. Pe ei, ca și pe Etherege, pe Southerne, pe Wycherley, îi biruie Congreve prin maniere, prin *sweetness of manners*" [29].

Într-o carte despre *Comedia Restaurației* [30], Bonamy Dobrée distingea trei feluri de comedie :

— *comedia critică*, cea care vrea să îndrepte moravurile („Dacă eu scriu comedii, o fac pentru a corecta viciile omenești", scria Molière în *Prefața* la *Tartuffe*), să reprime devierile de la normal ; menirea ei este să tempereze entuziasmul, să înlăture iluzia. Aristofan și Menandru, Molière (în *Tartuffe* ș.a.), Wycherley au ilustrat-o, de-a lungul secolelor ;

— *comedia liberă* („lejeră") mizează pe efectul rapid asupra publicului, nu este expres-moralizatoare, e spumoasă și „epidermică" ; într-un fel, *commedia dell'arte*, în care „viața, ca și comedia apropiată de ea, este liberă", e un „prototip" al ei. Dintre autorii Restaurației, Etherege și Congreve o cultivă la un înalt grad de profesionalitate ;

— *marea comedie*, al cărei echilibru între comic și dramatic sau tragic este foarte fragil, amenințînd să transforme comedia în contrariul ei, este ilustrată de piese ca *Troilus și Cressida*, *Volpone* sau *Mizantropul*.

---

[29] Apud Nicolae Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, București, 1968, III, p. 163.
[30] *Restauration Comedy*, Oxford, 1924.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut că, pentru epoca Restaurației, cea mai proprie formă de comedie a fost *comedia-lejeră*. Dar autorul cel mai viguros și cel mai original rămîne William Wycherley (1640-1716). Pomenim faptul că dramaturgul a avut o viață aventuroasă, plină de evenimente (a călătorit în Franța, la întoarcere, devine un intim la curte, cunoaște succesul și favonurile, apoi mizeria și umilința) pentru că, în mai mare măsură decît în cazul lui Molière, cel puțin în mod mai evident, stilul vieții sale i-a influențat opera.

S-a observat că, între Jonson și Molière (Wycherley reprezentînd, poate, cel mai bine „nehotărîrea" despre care vorbeam mai sus a teatrului Restaurației), fiind inspirat cînd de unul, cînd de celălalt, el „rămîne totuși departe de formularea etică a celui dintîi și de grația celui din urmă" [31]. Mai mult decît atît, în ciuda unor tendințe clasice, Wycherley ilustrează o epocă de dezechilibru a comediei. El nu are soliditatea și simplitatea lui Jonson, nici arhitectura stilizată, severitatea construcției dramatice din comedia lui Molière : piesele sale, cu excepția parțială a celei intitulate *The Country Wife (Nevastă din provincie* *), 1675), sînt un conglomerat de acțiuni, modalități și procedee comice. Departe de izvoarele populare ale genului (elementele de farsă din *The Country Wife* sau din *The Plain Dealer* sînt crispate și nu au proprietatea caracterizării sintetice specifică farsei medievale), Wycherley nu atinge nici condiția elevată a comediei intelectualizante. Unele dintre personajele sale sînt, de asemenea, un „conglomerat" uman care impune prin forță (Manly, de exemplu), dar care derutează printr-o extremă disponibilitate și labilitate morală.

---

[31] Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, București, 1968, vol. III, p. 248.

*) *Folosim ca mai potrivită și mai generalizatoare forma nearticulată : „nevastă".*

Scanned with OKEN Scanner

Nevastă din provincie reia, la modul grotesc, motivul comic din *Școala femeilor* : la Wycherley există chiar o „școală" a imoralității femeilor pe care o frecventează și Margery, nevasta din provincie pe care Pinchwife, soțul ei, o apără, ca și Arnolphe pe Agnès, de tentațiile lumii. „Naivitatea" tinerei soții (luată de Pinchwife de la țară) n-o împiedică, dimpotrivă, o slujește în înșelăciunea ei. Comedia autorului englez nu este justițiară, cum era adesea cea a lui Molière. Finalul excesiv caricatural al *Nevestei din provincie* este edificator : „hora" soților înșelați (ca, mai tîrziu, „veselia" lui Jupîn Dumitrache sau a cuplului Pampon-Crăcănel) e un semn că genul comic refuză să fie mereu moralizator. La Wycherley, în această comedie, păcăliții rămîn păcăliți iar păcălitorii triumfă : vechiul dicton *ridendo castigat mores* capătă o altă perspectivă. Falsul final al *Nevestei din provincie* oferă încă un argument ideii noastre de mai sus referitoare la o anume formă a *dramei circulare,* schițată de Molière și devenită una dintre formele fundamentale ale dramei moderne, odată cu Maeterlinck, Jarry și Caragiale. Dealtfel, nu acesta este singurul aspect modern al comediilor lui Wycherley : ceea ce numim astăzi „opera aperta" (în cazul *Nevestei din provincie,* indicată de inexistența deznodămîntului), o anume duritate disperată a atitudinilor (și Horner din *The Country Wife,* și Manly din *The Plain Dealer* par niște „tineri furioși" ai societății de consum), un comic dezechilibrat, pe alocuri, de farsă grotescă se adaugă și complinesc forma circulară a comediei.

The Plain Dealer (Cinstitul, 1677) este cea mai cunoscută operă a lui Wycherley. Unul dintre tipurile foarte frecvente ale comediei Restaurației este acela al frondeurului, al cinicului. Manly, personajul principal al piesei, îl ilustrează la modul superlativ.

S-a spus că *Cinstitul* este fondată pe materia comică a *Mizantropului,* dar că Wycherley o regîndește, o reface. Nu este vorba, desigur, despre o

Scanned with OKEN Scanner

replică. Diferențele de viziune, de dozaj al efectelor comice și dramatice, de structură a personajelor sînt foarte mari. Înrîurirea lui Molière nu este însă mai puțin evidentă.

The Plain Dealer este și mai edificatoare decît *The Country Wife* în ce privește specificul comicului la Wycherley. Bonamy Dobrée observa că satira sa nu este aceea a unui pedant, că autorul se include pe el însuși în piesă (într-un anumit fel, Manly „este" Wycherley), necruțîndu-se, că această comedie e, întrucîtva, autoflagelatoare. Titlul ei, *Cinstitul,* este desigur ironic. Manly nu este un justițiar și nici un moralist. El nu poate și nu vrea să îndrepte lumea după chipul și asemănarea lui, el este mai lucid, mai curajos, mai demn și chiar mai „cinstit" decît societatea lui, dar această societate, mercantilă și rapace, meschină și indiferentă, îl asimilează, pentru că Manly nu i se opune cu adevărat, pentru că, în fond, îi seamănă.

Personajele piesei sînt mai curînd niște declasați : Manly, un corsar cu o avere mai mult dubioasă, Olivia, o cochetă ipocrită și necredincioasă, aproape o prostituată. Deși Manly are, ca și Alceste, dovada necredinței Oliviei, el nu poate renunța la ea. Între cei doi au loc scene de o duritate (lingvistică mai ales) neobișnuită. Tabloul social înfățișat de autorul englez este dezolant prin degradarea și promiscuitatea lui, așa încît finalul comediei, care deschide perspectiva căsătoriei unui Manly, întrucîtva înduplecat, în orice caz, mai potolit și mai puțin dur, cu Fidelia (nume ironic, de asemenea), o tînără pură, credincioasă, supusă, e cu atît mai convențional, dacă autorul nu l-a conceput cumva dulceag-ironic.

Nu i se poate contesta lui Manly înverșunarea împotriva corupției, voința de adevăr și nostalgia purității. Cum observa Cazamian, el este un „Alceste brutal și feroce, care ilustrează fondul tulbure și bru-

Scanned with OKEN Scanner

tal al experienței de viață“ [32] a scriitorului. El este *un* Alceste, dar unul profund marcat de tarele morale ale lumii sale. În momentul în care au certitudinea infidelității Célimènei și Oliviei, cei doi reacționează fiecare în felul lui. Deosebirile nu sînt numai de limbaj :

„ALCESTE : *Ah, tout est ruiné,*
Je suis, je suis trahi, je suis assassiné !
Célimène — eût-on pu croire cette nouvelle ?
Célimène me trompe, et n'est qu'une infidèle“.

„MANLY : *Blestemată, blestemată femeie, care poți fi atît de falsă și infamă ; și blestemată inima mea, care nu poate fi la fel de falsă și infamă...“ etc.*

La Wycherley, comedia devine mai violentă. Cazamian vorbea despre „caracterul grosier al teatrului său“, al acestui teatru cu preferințe pentru duritățile și mizeriile existenței. S-a observat, de asemenea, că dramaturgul „nu se mulțumea să-și stigmatizeze personajele sub raport moral, ; urmărea să le facă detestabile și fiziceşte. Pe multe le vedem lăsîndu-se în seama unor pofte nestăpînite... au înfățișarea respingătoare a depravării... poartă cu ele ceva de inferioritate și degradare“ [33]. Aici putem deslușI, din nou, un aspect modern al teatrului său, în această neîndurare a viziunii caricaturale, în imaginea excesiv „realistă“ a scenelor grotesc-comice, în vocația antimoralizatoare și antiiluzionistă a comediei. Wycherley l-a prețuit pe Molière, l-a considerat un model, a creat caractere, a încercat, în mai mică măsură, analiza lor psihologică, este personal, o personalitate puternică, de fapt un iconoclast, neatent la reguli și la exigențele unui anumit sistem literar, preocupat mai ales de particularitățile individului și, în mai mică măsură, de cele generale ale speței. Dra-

[32] Emile Legouis and Louis Cazamian, *A Hystory of English Literature*, London, Dent, further revisions, 1971, p. 661.
[33] Ion Zamfirescu, *Op. cit.*, p. 251.

maturgul englez a fost atent, ca și Molière, la monavurile veacului său, dar a depășit orice convenienţe și a înfățișat fața ascunsă a acestor moravuri. Opera sa ilustrează, de fapt, condiția pseudo-clasică a comediei.

2. Gryphius, Holberg, Fernández de Moratin

În Germania, în comedia aceleiași epoci, de altfel, puțin reprezentată, ca și tragedia, se impune opera dramatică de factură barocă a lui Andreas Gryphius. Comediile sale, inspirate din viața meseriașilor și a țăranilor *(Absurda Comica oder Herr Peter Squentz — Absurdităţi comice sau Domnul Peter Squentz*, 1663, ș.a.), îmbină, așa cum observa și Fritz Martini, tehnica farsei cu stilul unora dintre comediile lui Shakespeare [34]. Comedia de factură clasică nu se impune în Germania, cu toate încercările lui Gottsched și ale soției sale care traduce din opera lui Molière.

Influența comediei clasice, a lui Molière cu deosebire, nu s-a limitat, desigur, la secolul al XVII-lea și la primele decenii ale celui următor. În veacul al XVIII-lea, „molièrizează“ mulți autori, fie dintr-o necesitate a genului de a crea comedia de caracter, fie din mimetism. Un dramaturg ca Holberg (1684-1754) este tentat, poate în egală măsură, de baroc și de clasicism, dar spiritul operei sale este acela al veacului luminilor. Carlo Goldoni (1707-1793) nu este nici el un clasic, deși a vrut (și a și spus-o) „să trateze subiecte de caracter ; ele sînt izvorul comediei bune și Molière și-a început cariera chian cu acestea...“ [35]. „Ceea ce dorește el, scrie de Sanctis, nu este (însă, n.n.) comedia doctă, conformă regulilor,

---

[34] cf. Fritz Martini, *Op. cit.*, p. 137.

[35] In *Memoires*, Firenze, 1907, partea I, capitolul al XL-lea, vol. I, p. 230, apud Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, București, 1965, p. 827.

Scanned with OKEN Scanner

literară în genul latin sau toscan...". O privire atentă asupra operei sale nu ar mai face nici eroarea de a-l trece printre clasicizanți, cu atît mai puțin printre clasici.

În alte țări, în Rusia, de pildă, spiritul lui Molière este prezent, în mod activ, și în primele decade ale secolului al XIX-lea, pînă la Griboedov. În Principatele Române, opera autorului lui Harpagon beneficiază de o atenție specială : este adaptată sau imitată încă în al patrulea deceniu al veacului trecut. În preferința pentru comedia de moravuri sau cea de caracter, modelul marelui autor clasic este prezent în încercările unor scriitori mediocri, cum a fost Costache Facca, sau în scrierile unor autori importanți ca Vasile Alecsandri și B. P. Hasdeu.

O mențiune aparte merită orientarea clasicizantă a teatrului spaniol de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și din primele decenii ale celui următor. Dramaturgii mai însemnați sînt Tomas de Iriarte (1750-1791), care, între altele, îi popularizează în țara lui pe Molière, Voltaire, Goldoni și Leandro Fernández de Moratin (1760-1828). După opinia lui Moratin, comedia oferă o „imitație", este o acțiune care pune în lumină ridicolul și viciile, cu scopul de a determina virtutea și adevărul [36]. „Definiția" este, în mod evident, una clasică. Eroii săi sînt, uneori, tipuri „perfecte", slujind intențiilor moralizatoare ale autorului. Așa se întîmplă în *El viejo y la niña (Bătrînul și fata)* sau în *La mojigata (Ipocrita)*. Comedia în proză *El si de las niñas (Consimțămîntul fetelor*, 1805) este cea mai bună comedie a lui Moratin și cea mai specifică pentru concordanța dintre concepția sa estetică și teatrul său [37], deși se poate spune că respec-

[36] cf. Charles V. Aubrun, *Histoire du théâtre espagnol*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 85.
[37] cf. Palmira Arnáiz, *Curso de Historia de la literatura española*, București, 1967, pp. 61-62.

Scanned with OKEN Scanner

tarea strictă a unităților, spațiul închis în care se desfășoară acțiunea și forma aproape circulară a piesei fac din autorul ei un posibil precursor al dezvoltărilor teatrale moderne. În același timp, *El si de las niñas* satisface, în gradul cel mai înalt, exigența morală a dramaturgului. Acolo, lupta dintre generații, cea tînără păstrînd totuși mereu respectul pe care, în opinia lui Moratin, îl datorează celeilalte, nu încordează dramatic o pasiune puternică, potolită și reverențioasă. În final, totul este redus la o convenință confortabilă căreia regulile și structura circulară a dramei îi sînt forme estetice aproape obligatorii.

După epoca Renașterii, comedia clasică marchează, în istoria genului, o epocă de mare strălucire. Prin Molière, această vîrstă a comediei realizează un moment de sinteză hotărîtor pentru evoluția artei dramatice. Fără a fi unitară ca tendințe și ca stil, comedia clasică a oferit teatrului modern o „lecție" și un model cărora nici romantismul (Kleist, Musset ș.a.) nu li s-a putut sustrage. Comedia modernă, de la Caragiale și Jarry pînă astăzi, moștenește din comedia clasică unele valori tematice, unele elemente de construcție care vor participa la constituirea noii structuri a genului, ca și o neînduplecată voință de autonomie a teatrului, fundamentală pentru ființa artei scenice de azi.

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE TRAGEDIEI

Aparent paradoxal, epocile de relativă stabilitate politică, socială și culturală marchează adesea o întoarcere a tragicului : epoca lui Pericle, cea elisabethană, secolul lui Ludovic al XIV-lea, sfîrșitul veacului al XVIII-lea în Principatul Weiman.

Tragicul este determinat totdeauna de „pieirea unor valori umane ?". În *Dialectica și estetica,* Ion Ianoși scria : „Inițiative nobile se prăbușesc, posibilități (abstract) reale nu se pot (concret) realiza, idealurile se împlinesc prin imense jertfe sau — în ciuda acestora — nu se împlinesc, este înfrînt cel sortit victoriei, dreptatea e nedreptățită, își pierde locul sub soare tocmai omul (pentru familie, pentru clasă, pentru națiune, pentru umanitate) de neînlocuit" [1]. Prometeu și Oreste, Oedip și Don Rodrig, Horace și Iphigenia nu pot trece însă drept personaje de excepție, pentru că supraviețuiesc aventurii tragice. Nu în orice context, „pieirea unor valori umane" determină o situație tragică. „Situația tragică nu este compatibilă decît cu *ființe conștiente, finite confruntate cu limita*" [2]. Domeniul tragicului este acela al stărilor limită „universal reprezentative", situate în zona normalității, excluzînd adică

---

[1]) *Dialectica și estetica,* București, Editura Științifică, 1971, p. 49.

[2, 3]) Gabriel Liiceanu, *Tragicul — o fenomenologie a limitei și depășirii,* București, Univers, 1975, pp. 37 și 38.

patologicul și paraumanul. „Conținutul specific al tragicului se referă la faptul că tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei“ [3].

Ca „gen rege“, tragedia ilustrează starea fundamentală a teatrului pe care Artaud o caracteriza astfel : „Teatrul, ca și ciuma, este o criză care se sfîrșește prin moarte sau prin vindecare. Ciuma este un rău superior, pentru că este o criză completă după care nu rămîne nimic decît moartea sau o purificare extremă. De asemenea, teatrul este un rău pentru că el este echilibrul suprem care nu se dobîndește fără distrugere“ [4]. Situația tragică determină moartea sau „vindecarea“, creează ori oferă posibilitatea unei noi structuri : Prometeu, Oedip, Iphigenia. Deși provocat de un dezechilibru, tragicul nu-l consacră pentru eternitate, ci, adesea, reface echilibrul pierdut : la Eschil, în *Prometeu* sau în *Orestia,* la Sofocle, în *Oedip rege,* la Corneille în *Cinna* sau în *Nicomède,* la Racine, în *Iphigenia,* la Goethe, în *Faust.* Ca „rău superior“, tragicul declanșează și mecanismul binelui ; el este o tensiune „negatoare“ care poate deschide orizontul afirmației. Genul comic are o structură închisă, genul tragic — o structură deschisă : *tragedia oferă o ieșire.* Față cu „impuritatea“ stării comice, starea tragică se rezolvă în moarte sau în purificare.

Într-o *Schiță a unei istorii a tragediei franceze,* Gustave Lanson scria că „la greci, tragicul era spectacolul și emoția *(teama* sau *mila)* mizeriei umane ; dar a mizeriei create de condițiile esențiale ale vieții, prin misterioasa violență a destinului, prin jocul adesea ironic al unei forțe de neînțeles, divine, care îl copleșește pe om și îl distruge“ [5].

---

[4] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double,* Paris, Gallimard, 1964, p. 44.

[5] Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française,* Paris, Champion, 1954, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Puritatea tragicului, la antici, ca și la moderni, este adesea tulburată de prezența unor categorii înrudite, nu totdeauna integrate cu necesitate stării tragice : pateticul și dramaticul. Tot Gustave Lanson distingea între cele trei categonii : *pateticul* se naște din suferință și din plîngere ; *dramaticul* rezultă din conflict, din incertitudine, din așteptarea anxioasă ; *tragicul* este manifestarea, într-un caz dureros, a limitelor condiției umane și a forței invizibile care o apasă, justițiară sau capricioasă.

Există o justiție tragică (și un „capriciu tragic") derivată dintr-un echilibru ce domină mecanismul lumii. N-ar fi deci exactă o afirmație ca aceasta : „firesc ar fi ca valorile să supraviețuiască și doar nonvalorile să dispară" (Ion Ianoși). Valorile dispar ca și nonvalorile („firesc") ; cele dintîi supraviețuiesc însă propriei lor dispariții. Tragicul nu este dependent decît în mod exterior de aceste fapte.

Nu orice epocă este compatibilă cu tragicul. „Momentul tragic", fiind, într-un anumit fel, un moment „static", în sensul că nu presupune cu necesitate *evenimentul, istoria,* tragedia s-a dezvoltat mai ales în acele rare momente de „oprire" ale istoriei.

Tragicul indică o *regăsire, o întoarcere la surse.* Reactualizarea unor mituri sau a unor personaje mitologice în teatrul francez clasic, sau în opera unor dramaturgi ca O'Neill, Giraudoux, Blaga, Sartre ș.a. ar trebui înțeleasă tot ca o *întoarcere,* ca o *regăsire* a unor arhetipuri umane. Tot așa, chiar ideea controversată a lui Nietzsche din *Die Geburt der Tragödie :* „...există în noi sentimentul că nașterea unei epoci tragice pentru spiritul german n-ar fi decît o întoarcere în sine însuși, an echivala doar cu o fericită autoregăsire".

Această reactualizare a stărilor tragice fundamentale este și o replică la o cunoscută opinie a lui Scho-

Scanned with OKEN Scanner

penhauer : „Ceea ce dă impuls specific de viață tragicului, indiferent de felul în care s-ar manifesta, este recunoașterea tot mai evidentă a faptului că lumea, viața sînt tot mai incapabile să ofere vreo satisfacție adevărată și, în consecință, nu merită afecțiunea noastră ; în aceasta constă spiritul tragic : el conduce la resemnare".

S-a vorbit despre o „moarte a tragediei" (George Steiner, *The Death of Tragedy),* ca și despre o „întoarcere a tragicului" (J.-M. Domenach, *Le retour du tragique).* În măsura în care concepem tragedia ca pe o specie imuabilă, s-ar putea spune că ea „începe să moară", odată cu Euripide și Seneca. Shakespeare și tragicii francezi au restructurat tragedia, au apropiat-o de dramă sau chiar de comedie, au adaptat-o spiritului vremilor, ceea ce, desigur, n-a fost încă un pas către dispariția genului. Dacă epoca modernă nu s-a dovedit prea rodnică în genul tragic, faptul s-ar explica poate, în primul rînd, prin aceea că ea este, în ciuda multor aparențe, o lungă epocă de tranziție. Un moment al sintezei, ale cărui semne nu lipsesc, ar putea fi contemporan cu o revenire a tragediei.

I. Începuturile

Deși în Renaștere s-a manifestat în numeroase forme tendința de reactualizare a Antichității, gustul pentru tragedia clasică nu reînvie. *Moralitățile* și *misterele medievale* (forme dramatice deosebite structural de teatrul greco-latin), determinate de credințele, de obișnuințele, de viața cotidiană a marelui public, au fost multă vreme de neînlocuit. Ele satisfăceau nevoia de spectacol și acel apetit pentru romanesc și imaginativ pe care l-au cultivat instituția cavalerismului și multele războaie religioase și nereligioase ale epocii.

Scanned with OKEN Scanner

Singura țară unde a reușit tragedia renascentistă a fost Anglia. Dar în structura tragediei shakespeareene intră numeroase elemente excluse principial din sistemul tragic al Antichității : inspirația propriu-zis istorică, amestecul comicului cu tragicul și al prozei cu poezia, romanescul acțiunii, o anume culoare locală și temporală. Cel puțin aparent, ceea ce desparte tragedia tradițională de tragedia engleză a epocii elisabethane este mult mai important decît ceea ce le apropie.

Teatrul antic nu a găsit în Renaștere un climat favorabil. În Italia, în secolul al XV-lea, autorul cel mai cunoscut era Seneca ; el a fost imitat în mai multe tragedii scrise în limba latină. Un moment important în impunerea teatrului vechi este acela în care Erasmus traduce în latinește *Hecuba* și *Iphigenia în Aulis*.

Prima tragedie în stil clasic din literatura modernă (tragedie scrisă în „limba vulgară") este *Sofonisba* (1515) de Giangiorgio Trissino.

În Franța, după traduceri în limba latină din autorii greci, după mai multe adaptări, în anul 1552, Etienne Jodelle reprezintă *Cléopâtre captive*, prima sa tragedie și cea dintîi operă teatrală franceză de ținută clasică : autorul ei împrumută subiectul din Plutarh, limitează numărul personajelor, păstrează „unitățile" tragediei, împarte materia dramatică în cinci acte, folosește versul alexandrin.

Între autorii care îl preced pe Corneille, mai importanți sînt Robert Garnier, la care predomină însă dezvoltările lirice, și Alexandre Hardy. Înainte de Hardy, deși tragedia începea să se impună în fața *misterelor* și *moralităților*, prin noutatea ei, prin concizie și prin rapiditatea acțiunii, ea nu exista, de fapt, ca gen. S-a spus că tragedia acestei epoci renunță la cor în favoarea pateticului și a mișcării, este indiferentă față de reguli și față de stil, face concesii gustului public, îngroșînd efectele, căutînd

Scanned with OKEN Scanner

violența și romanescul. Gustave Lanson scria că „publicul a impus noului teatru gustul vechiului teatru...“ Hardy a încercat un compromis între preferințele spectatorilor pentru mișcarea scenică și romanesc și realizarea uneia dintre condițiile fundamentale ale teatrului clasic — „situațiile în care se reliefează caracterele“. Un exeget al literaturii secolului al XVII-lea afirma că Hardy a fost mai curînd un „dulgher“ decît un scriitor de drame, caracterizare mai mult favorabilă : autorul unor tragedii ca *Didona* a avut cu adevărat rolul unui creator de structuri dramatice. Este, de asemenea, evident că teatrul său are acțiune, are situații specific dramatice, are chiar personaje care știu să se definească. Garnier și Hardy trebuie considerați, de asemenea, ca puncte de sprijin în evoluția teatrului spre marea tragedie clasică — și faptul acesta este cu atît mai evident cu cît, după observația lui Jean Rousset, „în primii ani ai secolului al XVII-lea... tot ceea ce nu ține de pastorală tinde spre drama de groază. Un teatru al cruzimii“, de proveniență barocă, înrudit ca spirit cu drama cultivată mai tîrziu de Andreas Gryphius, la antipodul austerității și „nudității“ tragediilor acestor mari deschizători de drumuri.

Eforturile pentru „purificarea“ teatrului de influențe diverse (italiene, spaniole etc.) se înmulțesc și pe plan teoretic, în epoca lui Corneille mai ales. În *Pratique de théâtre* (1657), d'Aubignac refuza acea formă a dramei saturată de influența misterelor. *Prefețele* și *discursurile* primului mare autor tragic francez au fost chiar mai eficiente decît opera teoreticienilor. Dar, în același timp, este exactă afirmația că lectura cărții lui d'Aubignac face evident faptul că „în regulile aristotelice, raționalismul clasic a găsit un mijloc de a elimina din scenă ultimele vestigii ale fanteziei odinioară naivă a Evului mediu...“ și „de a limita poemul dramatic în spațiu și în timp, adică de a plasa interesul (dramei) în acțiu-

Scanned with OKEN Scanner

nea morală și în mișcarea caracterelor, mai degrabă decît în agitația corpurilor“ [6].

II. „Modelul“ tragediei lui Corneille

În jurul anului 1635, mai multe nume se impun în teatrul francez : Corneille, Rotrou, Scudéry. La această dată, Corneille era autorul unei tragedii, cea dintîi în opera sa, și al mai multor comedii. S-a spus că, în istoria teatrului cornelian, *Medeea* reprezintă un moment de ezitare : poetul renunță la comedie și vor trece șase ani fără ca el să mai scrie o nouă tragedie, iar prima pe care o scrie mai tîrziu, *Horace*, nu este de aceeași factură cu *Medeea* (Antoine Adam). *Cid-ul* (1637) este, parțial, efectul aceleiași ezitări : Corneille nu era hotărît pentru tragedie. Deși această tragi-comedie nesocotește, în mai multe sensuri, regulile (în mai mare măsură decît alte tragi-comedii din epocă), iregularitatea ei nu a fost totuși singura cauză a celebrei „querelle du *Cid*“. Este necesar să nu uităm, în acest caz, prestigiul fără precedent al esteticii literare clasicizante (prestigiu consolidat și de înființarea Academiei), precum și disputele dintre Corneille și adversarii săi. Nu trebuie să credem totuși, cum s-a crezut adesea, că teoreticienii dovedeau o prea mare îngustime a vederilor. Este adevărat că Chapelain, La Mesnardière, d'Aubignac ș.a. exersau „o specie de tiranie asupra scriitorilor“ și că unul dintre ei (Racan) a protestat în Academie împotriva teoreticienilor (Adam). Dar este drept să observăm că atît *Observațiile...* lui Scudéry (la care, se știe, Corneille a răspuns fără menajamente) cît și *Sentimentele Academiei asupra Cid-ului*, document redactat de Chapelain, nu sînt, în primul rînd, expresia acelei tiranii. „Prima variantă a *Sentimentelor...* a părut lui Ri-

[6] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature...*, ed. cit., p. 422.

Scanned with OKEN Scanner

chelieu prea puțin fermă. Academia (și Richelieu însuși care-l prețuia pe Corneille) nu era rău voitoare. *Docții* erau însă majoritatea și nu trebuie să se vadă în acceptarea lui Chapelain de a „înăspri" *Sentimentele* vreo urmă de servilism : Academia trebuia să-și demonstreze rolul său de arbitru și să impună tragedia nu tragi-comedia. *Sentimentele...* traducea opinia *docților*, imparțială, moderată, capabilă să descopere slăbiciuni unei opere de geniu, incapabilă să simtă geniul însuși" [7].

Ar fi inexact să afirmăm că *Cid-ul* a întîrziat progresul tragediei (Adam) : și nu în primul rînd pentru faptul că fără această tragi-comedie și „cearta" care-i poartă numele n-ar fi apărut, poate, așa cum este, tragedia *Horace*. S-ar putea spune chiar că, împotriva multor aparențe, *Cid-ul* a grăbit progresul tragediei și că *Horace* este, în mai multe sensuri, mai dependent de *Le Cid* decît de *Medeea*.

Prima capodoperă a teatrului francez (și, într-un fel, chiar a teatrului clasic) împrumută subiectul și unele procedee dramatice din teatrul spaniol, fiind, în același, timp, profund franceză : prin spirit, prin concizie, prin claritate, prin stilul personajelor. Corneille simplifică acțiunea dramei spaniole, reduce „aventura" eroilor la ceea ce este strict necesar (episodul cu Don Sanche e, poate, singurul „inutil"), determină personajele să se definească și să se structureze reciproc prin confruntarea pasiunilor și voințelor lor. Este posibil ca dramaturgul să nu fi lucrat în consens cu o doctrină (aristotelică), ci chiar împotriva ei. Ceea ce este însă evident e că instinctul său dramatic a coincis în mai multe puncte cu spiritul doctrinei : procesul de stilizare, de concentrare la care Corneille a supus materia piesei lui Guillen de Castro se explică nu atît prin stilul dramatic impus de Mairet și continuatorii săi, cît prin simțul teatral al viitorului mare tragic.

---

[7] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, Paris, Domat, 1949-1956, tome I, p. 518.

Scanned with OKEN Scanner

Corneille nu merge însă pînă la capăt. De mai multe ori, faptele par deviate de pe traiectoria lor. Dramaturgul folosește un anumit gen de „suspense" romanesc, specific tragi-comediei (scena apariției lui Don Sanche cu spada însîngerată), străin deci tragediei. S-a mai spus, nu fără o anume exagerare, că situația în care se află cele două personaje principale este romanescă și că Rodrigue este un „erou cavaleresc" ; „el nu este un erou de tragedie care ar împrăștia, prin curajul său, himerele romanescului. Dimpotrivă, idealul romanesc se întrupează în el, pentru prima dată într-o formă perfectă" (Adam). În ciuda distanței care-l separă de personajul spaniol al piesei lui Guillen de Castro *Tinerețea Cidului*, Don Rodrigue a rămas, în bună parte, un „cavaler medieval". Pentru el, Chimène este încă o *donna angelicata*. Pînă la un punct, e asemănător cu Don Quijote : suferă și el de ceea ce se poate numi deformarea percepției. Subjugat întîmplării, Don Rodrigue își ia în serios „aventurile", chiar dacă nu le caută cu orice preț, chiar dacă primul său gest este acela de a le evita. El aduce în dar femeii iubite victoriile sale. Chimène e însă departe de a fi o *donna angelicata* : ea este o femeie modernă, ca Fedra și ca Manon. Pentru Chimène, Rodrigue (pe care l-ar accepta chiar învins) este în primul rînd un bărbat, nu un erou. În fond, ea netrăiește drama Fedrei, mai puțin remușcarea. Voința ei (sau ceea ce am putea numi astfel) e mai evidentă, pentru că pasiunea e mai puțin vinovată. Văzuți astfel, Chimène și Rodrigue par a nu se putea întîlni pe scenă, în una și aceeași piesă : o femeie modernă — un bărbat din evul de mijloc. Alte fapte îi apropie însă pe cei doi. „Personajele *Cid-ului*, conștiente și voluntare, sînt umane pentru că sînt capabile să sufere și să se tulbure... Frumusețea *Cid-ului*, mai scrie Antoine Adam, se află în efortul personajelor sale către ero-

Scanned with OKEN Scanner

ismul cel mai autentic“ [8]. Sînt Chimène și Rodrigue, așa cum afirmă Adam, niște *spirite generoase*, în accepția dată termenilor de Honoré d'Urfé în *Les Epîtres morales ? Generosul* va fi Horace, cel care nu cunoaște calea de mijloc și nu acceptă compromisul, cel care, într-adevăr, „nu pune nici o moderație în împlinirea datoriei sale“. În orice hotărîre a Chimènei se află mereu un „arrière-plan“ unde ea se refugiază (unde există cu adevărat, fără masca pe care trebuie să o poarte în lume). Rodrigue este nehotărît în fața faptei. Voința lui pare să fie mai ales acea exigență interioară (de o constanță absolută) de a rămîne mereu el însuși și de a fi astfel egal Chimènei. A spune că „el refuză să opună ceea ce datorează tatălui său și ceea ce datorează iubitei sale“ și că acceptă astfel, „în toată plenitudinea lor exigențele acestor datorii contrare“ (Adam), înseamnă a numi *dedublarea netragică* a personajului. Asemenea lui Corneille (în această piesă, ca și mai tîrziu, deși cu alte motivații, în *Nicomède),* Rodrigue nu merge pînă la capăt. El este determinat *din afară* să se confrunte cu limita, pentru ca apoi această confruntare să nu se dovedească decisivă : exteriorul intervine încă o dată pentru a restabili spațiul netragic. Limita este anulată, fără ca personajul să-și depășească dedublarea.

Dedublarea este totuși doar aparentă, deși Rodrigue poartă și el o mască (mască „barocă“ ?) ; el ilustrează, mai mult decît oricare alt personaj, afirmația unui exeget contemporan al teatrului lui Corneille : „în mod paradoxal, în glorie se află, implicit, moartea eroismului“ (R. Mac Bride). Iar existența în glorie a *Cid-ului* este o existență mai mult „simulată“, în orice caz, dorită și provocată de alții (din afară) și ea înseamnă cu atît mai mult moartea eroismului. Don Rodrigue nu are gustul gloriei. În două momente

---

[8] *Op. cit.*, p. 511.

Scanned with OKEN Scanner

ale acțiunii, el se află pe punctul de a alege anonimatul (I, 7 ; III, 4). Dacă Horace domină întîmplarea și caută gloria, Rodrigue e dominat de întîmplare și vrea mai curînd să evite gloria. *Cid-ul* pare astfel „lipsit de personalitate", o „marionetă" în puterea celorlalți. În ciuda numelui său, *Cid-ul* nu poate ieși din el însuși, pentru a-i domina pe ceilalți. Tragi-comedia aceasta ar fi putut avea alt titlu — *Chimène* — după numele personajului care ține toate firele acțiunii. Chimène este omul de voință de care depinde totul, chiar dacă în voința ei este amestecată multă pasiune. Mai mult decît Oreste, care era *brațul*, Rodrigue este *brațul și inima ;* Chimène și Don Diegue sînt mintea și voința. *Cidul* pare, ori chiar este, uneori, un abulic. Mecanismul datoriei, considerat fundamental în „definiția" lui Rodrigue, nu funcționează întotdeauna. Personajul se abandonează destinului său, fără a-și limita acel eroism interior care este exigența absolută față de sine.

S-a observat de mult timp predilecția lui Corneille pentru vîrsta tînără (Lanson, Adam ș.a.) : „Rodrigue nu are decît douăzeci de ani și tînărul Horace nu are mai mult. Tot sensul dramelor în care sînt implicați ar slăbi dacă ar fi imaginați mai în vîrstă. Dacă ar avea treizeci de ani, Rodrigue ar cădea în sentimentalitate romantică, iar Horace n-ar mai fi decît o brută. Dar dacă au douăzeci de ani, tot ceea ce uimește, tot ceea ce ne-ar părea rezultatul unei viziuni sistematice și forțate se relevă normal, adevărat, admirabil observat... Eroismul lui Horace este eroismul tinereții și Corneille, cînd scrie tragedia sa, nu este un spirit sistematic ce construiește și exploatează o formulă, ci un poet îndrăgostit de frumusețea inimilor tinere, a generozităților intacte, a ardorilor care nu calculează" [9]. Corneille înțelege poezia actului „gratuit" : tinerețea explică actul „gratuit" (v. ultima scenă dintre Horace și Camille !). Dar

[9]) *Ibidem*, pp. 527-528.

Scanned with OKEN Scanner

oricît ar fi de francă, tinerețea are uneori nevoie de o „mască". Chimène poartă o „mască", în fața celorlalți (și în fața regelui), și pentru a nu răni memoria tatălui ei, o mască prea transparentă, desigur. Rodrigue poartă și el o „mască", aceeași, a datoriei, mai mult pentru a se ascunde de el însuși. Cidul justifică răzbunarea prin nevoia de a-și salva onoarea, cînd ea se explică, poate, în aceeași măsură, prin pasiune : Rodrigue vrea să se convingă (în scena cu Chimène de după duel) că onoarea familiei sale a dictat moartea contelui de Gormas.

În *Horace*, personajul titular reprezintă nu pasiunea refulată, nu pasiunea subjugată, ci pasiunea „mascată". Horace poartă o „mască", nu pentru a se ascunde de sine sau de ceilalți, o poartă fără să știe. Camille îl vede așa cum este, fără a-l putea demasca. Opacitatea măștii lui Horace este cu adevărat durabilă, de vreme ce noi, astăzi, îl mai credem încă un om rațional.

Am putea repeta aici o remarcă a lui Jean Rousset : „Barocul, dat afară pe ușă, intră pe fereastră". Persistă în tragedii una dintre temele dominante ale comediilor lui Corneille — *simularea*. „Franchețea" personajelor tragice este ținută în echilibru și chiar accentuată de „patosul simulării". Dialectica eroului cornelian capătă astfel o justificare și o finalitate. Teatrul lui Corneille este unul al „sincerității", dar, în același timp, „nu există un alt teatru ai cărui eroi să se mintă mai mult unii pe alții și să ne facă să dorim și mai mult acest moment de răgaz cînd, în sfîrșit, fiecare s-ar descoperi, s-ar destăinui..." (Rousset).

Tragedia *Horace* e din 1640. Inspirată din antichitatea romană, această operă, care reeditează parțial succesul *Cid-ului*, deschide seria așa-numitelor *tragedii istorice* *). În tragedia lui Corneille nu gă-

*) *Urmează apoi alte tragedii, diverse ca inspirație și ca factură :* Cinna *(1640)*, Polyeucte *(1643 ?)*, Rodogune *(1644)* Nicomède *(1651)*, Oedipe *(1659)*, Sertorius *(1662)* etc.

Scanned with OKEN Scanner

sim însă nimic din ceea ce știm că a fost tragedia istorică la Shakespeare, ori din ceea ce va fi drama istorică romantică. „Metoda" marelui tragic este mai curînd tangentă cu aceea a unor dramaturgi moderni care folosesc faptele istorice doar ca un pretext : „transparența" istoriei aduce în scenă prezentul.

Antoine Adam observa că „tînărul Horace nu este numai un patriot. El aparține unei generații care a fost educată... să nu trăiască decît pentru stat... Richelieu trebuia să aplaude o operă care exalta dogma rațiunii de stat... Corneille și-a luat deci personajul din realitatea contemporană și nu, cum făceau să se creadă atîția comentatori, dintr-o teorie a eroismului" [10].

Horace este, înainte de toate, tragedia unui om care nu cunoaște calea de mijloc. „Sărmanul nebun" nu este, aici, nicidecum Camille care văzuse posibilitatea compromisului. Tînărul Horace, prea tînăr pentru a fi un *raisonneur* și tot prea tînăr pentru a nu fi victima orgoliului și a dorinței sale de glorie, ilustrează acel eroism cornelian de care epoca avea atîta nevoie. S-a observat că, pentru Franța, tragedia aceasta a fost un sprijin în politica lui Richelieu și chiar un imbold în luptele francezilor. Horace era astfel, în epocă, un erou „oficial". Pentru noi, astăzi, el înseamnă, desigur, și altceva. De altfel, eroismul său, implicînd și o anume îndepărtare de uman, nu are nici măcar întreaga adeziune a autorului. Această replică a lui Curiace pare să exprime chiar atitudinea lui Corneille :

> *„Je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain*
> *Pour conserver encor quelque chose d'humain".*

Curiace îl acuză pe Horace de brutalitate, adică de depășirea rațiunii. Cu Curiace sîntem dincolo de eroismul cornelian care nu este singura „cheie" a operei marelui tragic.

---

[10] *Op. cit.*, I, pp. 525-527.

Scanned with OKEN Scanner

Horace vrea să respire aerul gloriei : ar fi putut evita lupta, ar fi putut să dea faptelor un alt curs. Voluptatea gloriei, care-l aruncă într-un fel de transă, pare la el mai profundă decît voluptatea prieteniei. Horace, „victimă" ascultătoare a istoriei, ilustrează totuși, mai curînd, individualismul decît altruismul tragic. După înfrîngerea Albei-Longa, îmbătat de glorie, nu poate suporta blestemul Camillei : moartea ei se explică în primul rînd astfel. Horace se sacrifică pentru Roma, dar nu uită s-o cruțe pe Sabina (adică să se cruțe pe sine), în același timp în care o ucidea pe Camille, deși vina tragică a Sabinei era aceeași. Lanson înțelege crima lui Horace ca pe un act rațional, explicație pe care n-ar da-o Corneille însuși, de vreme ce, în tragedie, Horace bătrînul explică fapta fiului său prin impulsul inimii.

Sînt în teatrul lui Corneille mai multe scene „absurde" nu atît la nivelul psihologiei, cît la acela al logicii dramatice : Rodrigue ucide fără motiv și fără a fi pedepsit ; Chimène îl iubește cu aceeași intensitate și după duel (nu fac aici eroarea lui Chapelain de a o considera o „fiică denaturată") ; Horace ucide cu seninătate, se întoarce victorios și, la fel, de „inconștient", o ucide pe Camille etc. Nimic rațional în gestul final al lui Horace. Lanson afirmă, dimpotrivă, că eroii lui Corneille sînt raționali și că acționează sub impulsul unei idei : nu mînia sau în general pasiunea, ci o idee îi conduce. Poate fi negat însă adevărul că datoria devine voluptate la Horace, că bătrînul Horace cedează, o clipă, inimii ?

S-ar putea crede că Horace o ucide pe Camille, pentru a se lovi pe sine. Eroul este desperat de a rămîne singur. Gloria pare o haină care, deși îl singularizează, îl apără de singurătate. Dar Horace descoperă marea, adevărata singurătate a gloriei : aceasta este drama sa pe care el nu știe sau nu vrea să o exprime. Eroul *nu pleacă* însă fără a ne lăsa un semn despre adevărul său ascuns : Horace pare un

Scanned with OKEN Scanner

„somnambul“ ; strigătul Camillei care moare îl trezește. El realizează poate adevărata sa realitate și are, chiar dacă pentru o clipă, un gest de recul.

Fără a avea poezia și elevația *Cid-ului, Horace* impune prin austeritate dramatică și prin rigoarea caracterelor. „Dar *Horace*, scrie Antoine Adam, nu este numai o operă clasică. Este o tragedie modernă și franceză. Ea posedă într-un grad înalt calitatea esențială a clasicismului francez, aceea care-l definește față de tragedia antică. *Horace* este o dramă gîfîitoare, totul evoluează în salturi și în lovituri de teatru. Unitatea operei se împacă și cu o mișcare puternică, iar sobrietatea ei nu o împiedică să obțină efecte patetice... În zadar vorbea Corneille despre groază și milă, crezînd că regăsește astfel tragedia greacă. El provoacă în modul cel mai sigur nu groaza și mila antice, ci mișcările scenei moderne, curiozitatea, surpriza, entuziasmul. *Horace* este o tragedie clasică franceză“ [11].

Deși mai mult o „contra-parte“ la *Horace, Cinna* o continuă totuși pe cealaltă : o tragedie a clemenței, cum indică și subtitlul. Teatrul lui Corneille oferă în acest caz surpriza unei evoluții poate neașteptate a personajului feminin : dacă de la Chimène la Sabine și mai ales la Camille s-ar putea vorbi despre o „feminizare“ a eroinelor, Emilie este o „generoasă“, deși ea renunță, în finalul piesei, la răzbunare. „Virilitatea“ ei este, uneori, chiar mai evidentă decît a lui Cinna pe care nu se poate afirma că „îl iubește exact cum Chimène îl iubește pe Rodrigue...“ (Adam) : dragostea ei este una rațională.

S-a spus despre *Cinna* că e mai bine construită decît tragedia *Horace*, fapt evident poate în amănunte și în gradarea savantă a tensiunii dramatice. *Cinna* nu mai evoluează „în salturi“, nu mai este o „dramă gîfîitoare“, personajele au răgazul scurt al cîtorva momente de gîndire : este foarte mult, de-

---

[11] *Ibidem*, I, pp. 523-524.

Scanned with OKEN Scanner

sigur, pentru niște *generoși*. Dar personajele sînt de altă factură decît cele din *Horace* : Emilie, rațională și înțeleaptă, Cinna, ușor „feminizat" (de pasiunea pentru Emilie și de situația lui : el este *un personaj de așteptare*, el este oprit să acționeze), Augustus, impulsiv și înțelept. *Cinna* nu mai are însă încordarea tragică din *Horace* și nici acele necesare personaje de echilibru, Sabine și Camille, deloc „inutile" și exterioare acțiunii.

Fiecare nouă operă a lui Corneille a surprins prin inéditul ei : *Horace* față de *Cid-ul*, *Cinna* față de *Horace*. *Polyeucte* surprinde, de asemenea, față de toate celelalte opere ale poetului : la nivel tematic și la nivelul psihologiei caracterelor. Această piesă este o tragedie a revelației. Intervine aici, după opinia lui Antoine Adam, „o forță misterioasă și supranaturală care scapă rațiunii și conștiinței umane" și care depășește „cadrele obișnuite ale tragediei corneliene, unde nici o mișcare nu apărea fără să se explice prin rațiuni foarte precise. S-ar putea ști exact ce motive determină gesturile lui Horace, ale Emiliei sau ale lui Augustus. Dar nici o forță controlabilă nu poate explica hotărîrea lui Polyeucte, conversiunea Paulinei..." [12]. Ceea ce pare sau chiar este rațiune la Polyeucte (refuzul erosului) e numai o față a revelației. Dar conflictul tragic între existența naturală și viața „metafizică" a sufletului așează personajele în cel mai pur orizont uman.

Cu *Nicomède* intrăm din nou într-un alt climat : ca subiect, ca atmosferă, ca intrigă, ca personaje (minus regula celor trei unități), această operă pare, chiar în comparație cu *Rodogune* (care era o tragedie eminent-romanescă), o dramă romantică. Personajul titular, un *generos-romanesc*, un visător și un „idealist", nu aparține familiei Horace-Cinna. O abundență relativă a faptelor acțiunii, care nu mai este de aceeași factură cu cea din *Rodogune*, separă,

---

[12] *Ibidem*, I, pp. 537-538.

Scanned with OKEN Scanner

încă o dată, această dramă de tragediile *Horace*, *Cinna* și *Polyeucte*. Personajele din *Nicomède* evoluează chiar, determinate de împrejurări : Flaminius, Atal, Arsinoe. Faptul merită remarcat, cu atît mai mult în cazul unui autor ca Pierre Corneille : figurile dramatice nu mai sînt definitiv cristalizate. Un sistem nou de „vase comunicante" funcționează acum între cele două nivele : al faptelor tramei și al psihologiei personajelor. Arta dramaturgului pare deschisă unui orizont dramatic nou unde nu mai domină chipul statuar al eroului clasic. Se adaugă, la toate acestea, o anume bonomie și o „generozitate" a întîmplării (v. și *happy-end-ul* piesei) care sînt „romantice". Corneille însuși ne avertizează că *Nicomède* nu este o tragedie. Ultima capodoperă a dramaturgului oferă cîteva semne ale viitoarei evoluții a teatrului.

I s-a reproșat lui Corneille linearitatea psihologiei personajelor sale. Gustave Lanson crede că refuză acest *topos* negativ, atunci cînd face apologia „realismului" operei tragicului : „există o armonie admirabilă între invenția psihologică a lui Corneille și istoria reală a sufletelor acelui timp : chiar femeile sînt *puțin* feminine : viața lor interioară este mai mult intelectuală decît sentimentală" [13]. Nemulțumește în această afirmație nu atît exagerarea evidentă („viața lor interioară..."), cît faptul că Lanson îl ancorează prea ferm pe Corneille de solul epocii sale. Psihologia reală a oamenilor acelui timp (de altfel, dificil, dacă nu imposibil, de reconstituit astăzi, ca și în vremea lui Lanson) i-a folosit desigur poetului, fără a-i putea fi însă suficientă. Așa cum prin Dom Juan și prin Alceste, Molière a devansat moravurile epocii sale, prin Polyeucte și prin Nicomède, Corneille a devansat psihologia secolului său. Altfel privind lucrurile, istoria reală a sufletelor ace-

[13]) *Histoire...*, p. 435.

Scanned with OKEN Scanner

lui timp nu s-a putut schimba atît de mult din deceniul lui Nicomède pînă în deceniul Fedrei, încît să „explice“ trecerea de la Corneille la Racine.

Esențială în această discuție este înțelegerea eroismului figurilor tragice. Lanson afirmă că eroismul cornelian nu este altceva decît exaltarea voinței, și citează cîteva fraze „cheie“ :

„PAULINE : *Et sur mes passions ma raison souveraine“*
Polyeucte

AUGUSTUS : *Je suis maître de moi comme de l'univers,*
Je suis, je veux l'être...“
Cinna

Numeroase alte exemple mai pot fi date. Dintre întrebările care apar aici, una se oferă mai întîi : toate aceste dovezi de retorică a orgoliului trebuie luate în litera lor ? Ele pot fi, în subtext, și expresia unei anume nesiguranțe, chiar a unei anume temeri, indică, oricum, o dialectică a eroului cornelian care nu este construit doar din voință pietrificată.

Într-un studiu recent, *Quelques refléctions sur le héros cornélien* [14], R. Mac Bride observa că, multă vreme, imaginea eroului cornelian a fost cea impusă de Lanson într-o cercetare rămasă celebră — *Le héros cornélien et le „généreux“ selon Descartes* (1894) : un personaj dominat de voință și de rațiune și care se leapădă de pasiune în favoarea unei „judecăți suverane“. Jumătate de secol mai tîrziu, această opinie era, în fond, însușită de autorii unor exegeze în alte privințe moderne : *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, de O. Nadal și *Morales du Grand Siècle*, de P. Bénichou. Mac Bride constată că ceea ce provenea din acordul rațiunii și al voinței la Lanson, provine din pasiunea orgoliului, la Bénichou, și din credința în sine, la Nadal. Dar afirmînd că pentnu eroul cornelian „nu există nici o specie de îndoială“ (Nadal) și că, îndoindu-se de

[14] În „XVII-e siècle“, 1974, nr. 104, pp. 45-60.

Scanned with OKEN Scanner

sine, acest om cornelian ar fi ieșit din caracterul eroic (Bénichou), înseamnă a repeta opinia pomenită a lui Lanson. Cei doi istorici literari văd eroul cornelian „mișcîndu-se într-o dimensiune supraumană și aristocratică ce nu este altceva decît o variantă modernizată a judecății lui La Bruyère asupra lui Corneille în comparație cu Racine“ [15] (: „Corneille a reprezentat oamenii așa cum ar trebui să fie, Racine — așa cum sînt“). Judecata lui La Bruyère, devenită prejudecată, a grevat în bună măsură, pînă astăzi, interpretarea teatrului cornelian în spiritul său intim.

R. Mac Bride nu separă personajul lui Corneille de lumea sa, aceea a scenei, așa cum au făcut cei mai mulți critici de pînă acum, ci îl menține în cadrul său dramatic. Pe scenă, «eroul nu evoluează într-un fel linear și logic... Ceea ce am convenit să numim „sublimul cornelian“, nu este adesea decît o tentativă dramatică și eroică a eroului de a refula motivația reală» a faptelor ; eroul «are partea sa de ezitare, de îndoială și chiar de disperare». Mac Bride își ilustrează teza prin analiza eroului tragic în *Le Cid, Horace* și *Cinna*. Don Rodrigue, zguduit de conflictul insolubil dintre pasiune și datorie, nu vede la început decît alternativa fugii din fața obligațiilor de familie ; el vrea să se lase ucis în duel de tatăl Chimènei. Toată această dezvoltare psihică (versurile 321-330) se încheie astfel :

„Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène“.

Dar această, „îndoială de sine, pe punctul de a-și dori moartea, este departe de a fi un simplu proces retoric ce conține în el însuși certitudinea triumfului. Ea este, dimpotrivă, un mecanism psihologic și dramatic prin care Rodrigue își va galvaniza voința sa“ [16]. *Cid-ul* ajunge apoi, într-adevăr, la hotărîrea

[15] R. Mac Bride, *loc. cit.*, p. 46.
[16] *Ibidem*, p. 47.

sa eroică (versurile 331-340). Iată finalul pasajului, după ce și-a imaginat dimensiunile dizgrației în care ar fi intrat, dacă ar fi urmat primul impuls psihic :

„Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène".

Există o simetrie a celor două dezvoltări psihice, a celor două atiudini (exprimate simetric), un echilibru savant al lor. În afara acestei reale *(textuale)* „geometrii a sufletului", Don Rodrigue devine un personaj de neînțeles. „Regula" este confirmată de tînărul Horace, de Augustus ș.a. care trăiesc, fiecare în felul său, momentul (sau momentele) lor de îndoială.

O altă întrebare la care, parțial, am schițat mai sus un răspuns, este următoarea : voinței și rațiunii personajului cornelian nu li se opune nimic ? Se poate vorbi, în cazul multor personaje despre o voluptate a etalării voinței (despre o „pasiune" a voinței), după cum, alteori, voința devine o „mască". „Cid-ul, ucigîndu-l pe tatăl Chimènei, scrie Lanson, Chimène cerînd moartea Cid-ului... Severus — obligîndu-se să-l salveze pe Polyeucte, a cărui moarte ar elibera-o pe femeia pe care el o iubește... tot atîtea exemple și triumfuri ale voinței. Chiar Polyeucte, sfîntul, extaticul, iluminatul, chiar Horace, patriotul furios, chiar Camille, îndrăgostita fanatică, manifestă mai ales voința..." [17]. Eroare frumoasă și nobilă la a cărei origine se află cunoscuta afirmație a lui La Bruyère citată mai sus. Critica franceză a ultimelor decenii a încercat să vadă ce se află dincolo de actele volitive și raționale ale eroilor cornelieni și a observat că ei sînt solidari cu valorile morale ale timpului lor, dar că, în același timp, le și depășesc. „Este stupefiant că s-a putut face din el (din Corneille, n.n.) un pictor al energiilor neîmblînzite și al hotărîrilor neclintite..." Inconstanța și nehotărîrea caracterizează

---

[17]) *Histoire...*, p. 437.

Scanned with OKEN Scanner

uneori personajele sale : „...Sertorius — incapabil să se decidă între interesele și înclinarea inimii sale, Pompée sau Othon — sacrificînd dragostea lor carierei lor, dar mai degrabă din slăbiciune decît dintr-un cinism deliberat, ...Rodogune — incapabilă de a se decide să ducă la capăt răzbunarea pe care un mort venerat i-a lăsat-o prin testament (te gîndești neapărat la Hamlet), Augustus însuși care de la un capăt la altul al rolului său este foarte exact contrariul omului care știe ce vrea... Horace care o omoară pe sora sa pentru că este singurul mijloc de a scăpa de contagiunea disperării..." [18].

Jean Rousset observa că o altă temă dominantă a comediilor lui Corneille (alături de aceea a *simulării)* este nestatornicia, *schimbarea,* că structura piesei este ea însăși „nestatornică" și constituită din „planuri ce lunecă unele peste altele". Acestei structuri baroce îi corespunde un „suflet baroc", *șovăitor* și *fluid.* Trecerea de la comedie la tragedie nu înseamnă totodată abandonul acestui suflet baroc. «Tite al lui Racine nu „șovăie" niciodată... Tite al lui Corneille (din *Tite et Berenice,* n.n.), „suflet inegal", suflet schimbător, este eroul nehotărîrii, al oscilației, al acelui du-te-vino de la o femeie la altă femeie, din interior spre exterior, de la o hotărîre la alta. Și la el și la Domitie persistă „schimbarea" din primele comedii. Am putea-o distinge, de asemenea, și în *Sertorius,* unde Aristie se oferă rînd pe rînd lui Sertorius, lui Pompei, lui Sertorius, unde chiar Sertorius, cu toate că este îndrăgostit, practică în voie nestatornicia» [19]. Sufletul acesta baroc rămîne multă vreme o dominantă a personajului cornelian, chiar atunci cînd el exaltă puterea și orgoliul constanței, ca Sertorius, Tite sau Rodogune.

Remarcam faptul că autorul *Cid-ului* acordă un oarecare credit actului aparent gratuit — o dovadă

---

[18] Louis Herland, *Corneille par lui même,* Paris, 1966, pp. 98-99.

[19] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța,* p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

a pătrunderii sale psihologice : tinerețea își face o voluptate, găsește un sens, o rațiune în „actul gratuit“ care devine, în mințile înfierbîntate ale celor de douăzeci de ani, o imagine a absolutului. Despre nici un personaj cornelian nu se poate spune că, în acest caz, funcționează doar „mecanismul voinței“. „Teatru al voinței ? se întreabă Louis Herland, da, dar al voinței neputincioase sau sfîșiate : căci Corneille și personajele sale știu că omul este responsabil de actele sale. Acești eroi, atît de puternici în fața pericolului și atît de slabi în fața pasiunilor lor, atît de stăpîni pe ei în dialog și atît de puțin (stăpîni) față de ei înșiși, niciodată nu se abandonează cu deliciu demonilor lor ; totdeauna se străduiesc să vadă clar în sufletul lor și să regăsească pacea interioară : este deja mult, mai mult decît fac cei mai mulți oameni. Incapabili... să ajungă la această pace, ei știu totdeauna că au destulă libertate pentru a-și împlini datoria. Sărmană libertate care salvează toată dreapta onoare... Cele mai bune tragedii ale lui Corneille sînt făcute din aceste lupte dureroase pentru o libertate derizorie ; desigur, omul apare acolo nu ca un josnic sclav al pasiunilor, ci ca un om liber înlănțuit“ [20]. Aici găsim tragismul eroului cornelian, în situațiile tensionate în care se află, în „grandoarea și decăderea sa“, reunite pe aceeași traiectorie către libertatea de sine. Evident contradictoriu, un personaj ca Don Rodrigue nu poate ajunge însă la sinucidere, deși are, la un moment dat, și ideea aceasta. Dar dezechilibrul său rămîne mereu o latență, susceptibilă de a se depăși : oamenii epocii clasice sfidau natura, dar n-o puteau învinge.

Psihologia eroilor lui Corneille ține și de acea „dedublare“ a dramaturgului, atent la exigențele epocii și sensibil la impresiile Academiei, dar, în același timp, personal, pasionat, „rebel“, fără a rămîne indiferent la gustul și capriciile publicului. S-a spus

---

[20]) Louis Herland, *Op. cit.*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

adesea că un mare artist nu exprimă în operă decît sufletul său. „Nu este nicidecum sigur că persoana și viața lui Corneille ar fi fost atît de diferite de opera sa, cum se spune de obicei. Eu văd, în adevăr, doi oameni în Corneille, dar contrastul se situează în interiorul persoanei sale și se regăsește, simetric, în interiorul operei sale. Căci, în propria sa viață, acest mic magistrat de provincie, acest burghez timorat, atît de umil în fața autorităților, a cunoscut... senzațiile tulburătoare ale puterii. El a fost rege, a trăit în propria sa existență aceste drame ale gloriei și ale ambiției care formează materia teatrului său... Prin acest contrast, viața lui Corneille, atît de puțin romantică, atît de cumpătată, capătă un caracter tot așa de uimitor ca destinul unui Rimbaud, poate mai uimitor încă : pentru că Rimbaud a trăit succesiv dubla sa existență, dar Corneille a trăit-o simultan“ [21]. „Dedublarea“ aceasta este unul dintre secretele teatrului său, dedublare atît de omenească, transmisă și unora dintre personaje. Horace și Curiace, Polyeucte și Severus, Cinna și Augustus îi reprezintă deopotrivă pe cei „doi“ Corneille.

La sfîrșitul acestor cîteva pagini consacrate primului mare tragic francez, sîntem tentați să ne întrebăm, împreună cu Jean Rousset, fără a fi cu totul de partea lui, — „tragedie ? Mai degrabă ar trebui spus, cum Corneille o face uneori, tragicomedie sau comedie eroică ; nici eroii și nici climatul acestor piese nu sînt într-adevăr tragice ; tragicul impune omului o limită și îl strivește sub o forță ineluctabilă ; eroul cornelian nu cunoaște nici o limită, el poate totul, el acționează nu numai asupra lui însuși și asupra celorlalți, dar și asupra evenimentului și a destinului“.

Eroii lui Corneille par totuși mult mai aproape de condiția umană mijlocie decît se spune de obicei, mai aproape uneori chiar decît eroii lui Racine, despre

---

[21] *Ibidem*, pp. 81-82.

Scanned with OKEN Scanner

care citim în *Prefața* la *Bajazet* : „Personajele tragediei trebuie să fie privite cu alt ochi decît acela cu care noi privim personajele văzute de aproape. Se poate spune că respectul pentru noi crește pe măsură ce ei se îndepărtează de noi : *major e longinquo reverentia*". Cineva înțelegea prin acest *reverentia* admirația amestecată cu teamă a profanului oprit la pragul unei lumi interzise.

III. „Modelul" dramei raciniene

Pînă la succesul epocal al tragediei *Andromaque* (reprezentată în anul 1667 *), Racine nu a scris la fel de mult ca Pierre Corneille pînă la *Le Cid* : opera marelui înaintaș a pregătit și explică „precocitatea" succesului racinian.

Este lesne de înțeles că, la începuturile sale, Racine a corneillezat : negația (dialectică) ce a urmat nu se putea produce altfel. Racine știa foarte bine cît de important era rolul lui Corneille în istoria teatrului. Într-un discurs academic din 1685, el spunea, referindu-se la situația teatrului francez înainte de *Le Cid* : „Cîtă dezordine ! Cîtă inegularitate ! Nici un gust, nici o cunoaștere a veritabilelor frumuseți ale teatrului". Elogiul făcut lui Corneille este, în primul rînd, elogiul unui sistem dramatic pe care autorul *Fedrei* îl perfecționează. N-ar trebui să i se reproșeze lui Corneille (și mai ales n-ar trebui ca acest reproș să devină, aproape automat, un elogiu făcut lui Racine) pasiunea teoretizărilor, „justificările", „discuțiile tehnice" etc. De la 1635 la 1660, multe idei estetice erau neclare sau necunoscute, se impuneau explicarea unora, contestarea sau argumentarea altora. Epoca aceasta a fost și una a disputelor teoretice. Henri Peyre afirma că fiecare dintre marii clasici

*) *Urmează apoi :* Britannicus *(1669)*, Bérénice *(1670)*, Bajazet *(1672)*, Iphigénie *(1674)*, Phèdre *(1677)* și, *mai tîrziu*, Esther *(1689)*, Athalie *(1691)*.

Scanned with OKEN Scanner

francezi s-a impus într-o manieră de rebel. Corneille, adăugăm noi, mai mult decît ceilalți : el era singur și la începuturi. După „cearta *Cid-ului*", poziția sa trebuia cu atît mai mult definită și apărată. Racine are avantajul tuturor acestor dispute care-l preced. Marele succes cu *Andromaque* nu a ocazionat nici o „bătălie" literară.

S-a spus că noutatea lui Racine ține de interiorul tragediei : „idealul său este absența intrigii, frumoasa nuditate a tragediilor grecești" (Lanson). Dramaturgul tinde să renunțe cu totul la romanesc, la acțiunea prea încărcată, dar introduce unele procedee specifice mai mult dramei sau chiar melodramei decît tragediei, neexplicabile prin anacronicul, atunci, la 1670, *deus ex machina*. Racine își trădează astfel, în parte, idealul său. Noutatea tragediei lui ține desigur și de natura personajelor, nu total opuse celor corneliene și nici, în cea mai mare parte, cum s-a scris, tributare formației sale janseniene. Observam mai sus eroarea celebrei judecăți a lui La Bruyère asupra celor doi mari tragici. Impresia contemporanilor lor că autorul *Fedrei* este cu totul nou față de autorul *Cid-ului* a supraviețuit pînă astăzi. Mulți istorici literari au scris că personajele lui Racine sînt mult mai aproape de noi decît cele ale lui Corneille. Unul dintre ei, mai prudent, adaugă : „cel puțin așa ne pare, deși poate marile pasiuni nu sînt deloc mai puțin rare decît marile voințe. Dar, în sufletele noastre comune, abandonurile sentimentului... sînt mai frecvente decît rezistențele și victoriile energiei voluntare" [22]. S-ar putea afirma, în replică, fără a exagera, că marile pasiuni sînt poate, dimpotrivă, mai rare decît marile voințe. Nu aceste disocieri mai mult sau mai puțin tranșante contează totuși în primul rînd. Operele celor doi tragici nu sînt realități la antipozi. „Ecuația" : Corneille — poet al voinței, Racine — poet al pasiunii, simplifică excesiv. Persona-

---

[22]) Gustave Lanson, *Op. cit.*, p. 545.

Scanned with OKEN Scanner

jele lui Racine nu sînt „cealaltă față“ a eroilor cornelieni, nu sînt omul lor interior.

Generația de la 1660 era, desigur, mai „realistă“ decît cea de la 1636. Dar Racine nu reprezintă numai „întoarcerea la natural, întoarcerea la realitate, întoarcerea la asemănarea cu viața“ (Faguet), pe care (nu se poate spune că) Pierre Corneille o refuzase cu totul.

Ceea ce impune dintr-o dată în teatrul lui Racine este *relieful tragic*: în totalitatea lui, acest teatru este al marelui relief tragic. Pierre Moreau scria că dramaturgul pare să fi căutat acest relief în „contrastul perpetuu“. «Or, orice contrast violent se transformă într-o criză. Tragedia lui Racine este tragedia crizei. Ea începe aproape de deznodămînt, în momentul în care el este deja pregătit și, cum spune Alfred de Vigny, în momentul în care el nu mai poate „decît să se împlinească“» [23]. Dacă acceptăm ideea acestei structuri a tragediei raciniene, am putea afirma că finalul ei este unul „previzibil“. Desigur „surprizele“ nu lipsesc: *Iphigenie, Athalie*. În teatrul lui Corneille, deznodămîntul se pregătește pe scenă, personajele ajung la el printr-o luptă care adesea ține în echilibru forțele tragice, sau nu ajung niciodată *(Le Cid, Nicomède)*.

Existența însăși a personajelor lui Racine stă sub semnul crizei. Omul racinian crează viața din el însuși. El există numai în măsura în care „se decide“ să existe: Fedra ezită înainte de a-și divulga culpa și, în afara culpei, personajul acesta nu este el însuși sau chiar *nu este*. Andromaca, Neron, Iphigenia sînt din aceeași lume. S-ar putea spune că omul racinian există printr-un act de voință, prin propria sa voință. Odată creat, acest „al doilea om“ scapă de sub controlul celui dintîi și-l domină. Racine însuși nu-l mai poate stăpîni. El capătă o logică a lui (logica existenței autocreate), adesea exclusivistă și

---

[23]) Pierre Moreau, *Racine*, Paris, Hatier, 1968, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

tiranică. Fedra este, din acest punct de vedere, „modelul“ figurilor tragice raciniene. Ea se hotărăște să-și mărturisească taina la îndemnul Enonei. Doica e, într-un fel, creatorul ei. Dar Enona este eul ei rezonabil, „celălalt suflet“ al Fedrei, „cealaltă“ Fedra : reticentă, rațională, întreprinzătoare totodată. Nu sîntem primii care vorbim despre această dedublare a personajului lui Racine. Se știe că Fedra se destăinuie de trei ori : Enonei, lui Hippolyte și lui Tezeu. „Prima confesiune, scrie Roland Barthes, este încă narcisiacă, Enona nu este decît un dublu matern al Fedrei, Fedra se destăinuie ei însăși, ea caută identitatea sa...“ [24]. *Existînd,* Fedra începe să se detașeze de Enona (în fond, de sine însăși), o neagă, revine la ea și o neagă din nou, pentru ca, în final, acuzînd-o, să se acuze pe sine. De altfel, Enona dispare din scenă odată cu Fedra, Fedra pleacă odată cu dublul ei.

Omul racinian creează viața din el însuși, dar, așa cum se întîmplă adesea, creația „își ucide“ creatorul, omul interior îl ucide pe celălalt, chiar dacă dispare împreună cu el. Uneori, „cei doi“ se află într-un fragil echilibru, pentru puțină vreme. Alteori, coexistă un timp : Iphigenia — „martirul creștin“, care așteaptă cu seninătate moartea, și Iphigenia — omul care speră în salvare. În cazul ei, salvarea nu este însă rezultatul aceluiași mecanism al întîmplării ca prăbușirea Fedrei (apariția neașteptată a lui Tezeu), ci efectul unei demonstrații. Iphigenia lui Euripide, cerînd viața, se răzvrătea împotriva destinului. Iphigenia lui Racine se supune destinului, într-o resemnare creștină : aici se află salvarea. Saint-Evremond, comentînd tragedia contemporanului său, compartiv cu cea a lui Euripide, scria această frază fundamentală : „Iată ce au făcut din sufletul omului șaptesprezece secole de creștinism“. Personajul lui Corneille acceptă destinul ca

---

[24]) *Sur Racine,* Paris, Seuil, 1963, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

pe o instanță exterioară, chiar dacă încearcă să-l modifice ; personajul lui Racine, creîndu-se, își creează și destinul, se contopește cu el. Iphigenia se supune destinului și pentru că, într-un anume fel, îl creează.

Dacă omul racinian există numai în măsura în care „se decide" să existe, această hotărîre este nu numai *cuvînt* ci și *faptă*. Opinia lui Roland Barthes după care *Fedra* ar fi o „tragedie nominalistă" apare ca limitativă. În teatrul lui Racine, la început, a fost fapta, nu cuvîntul. Personajele lui Corneille par „decupate" din istoria (fabula) din care descind. Dacă unul dintre ele depășește „tiparul", se produce catastrofa (Camille, de pildă, într-un sens, Horace, în altul), deși vocația eroilor cornelieni este poate tocmai aceea de a-și depăși tiparul : s-a și vorbit, de altfel, despre „nietzscheanismul" lui Corneille. Personajele lui Racine „decupează" destinul după ele însele *) : destinul pare totdeauna pe măsura lor. Poate că, într-adevăr, „sub miraculosul sau grandiosul fabulelor și al numelor, el (Racine, n.n.) observă și înfățișează faptul comun, nici eroic, nici regal, ci uman : o femeie părăsită care face ca amantul ei să fie asasinat de un rival, iată *Andromaca ;* ...o mamă vitregă, îndrăgostită de fiul ei vitreg, urîndu-l, persecutîndu-l, pentru a-l îndepărta de pasiunea sa, iată *Fedra*", poate că dramele lui Britannicus și Iphigeniei sînt „drame domestice" [25], dar toate aceste personaje își creează singure destinul. În ciuda afirmațiilor lui Lanson, impresia de „zei" pe care o fac și despre care scria și Louis Herland (parafrazînd chiar un text al lui Racine din *Prefața* la *Bajazet)* nu dispare : zei care trăiesc pasiuni umane.

Opinia lui Emile Faguet că „*Andromaca* este viața însăși și, în consecință, este o comedie" (în accepția corneliană a cuvîntului) și că, în *Mitridate*, dra-

*) *Ideea noastră, gîndită independent, este întrucîtva asemănătoare cu una a lui Pierre Moreau*, op. cit., p. 127.

[25]) Gustave Lanson, *Op. cit.*, p. 544.

Scanned with OKEN Scanner

maturgul „alunecă, parcă fără voia lui, spre comedia amoroasă, spre drama amoroasă, spre *tragicul intim*“ (s. n.), nu este suficient-convingătoare. Există în teatrul lui Racine scene structural netragice, atitudini comice (Neron pîndind de după o draperie ș.a.). Nu ajungem însă la concluzia extremă a lui Faguet : «Așadar, în fondul său, Racine este cu adevărat un poet comic, dacă definiția dată de Fénelon este justă : „comedia reprezintă moravurile oamenilor în condiții particulare“» ; sau : „Racine folosește drept materie aceleași pasiuni ca și Molière... cu alte cuvinte, întreg tragicul latent al lui Molière, adică întreg tragicul latent al vieții zilnice este pus de Racine în plină lumină și forțat, de felul cum e condusă acțiunea, să se desfășoare. Mitridate e tot ceea ce Harpagon, dus pînă la capăt și puternic, ar fi putut fi... *Fedra* e o tragedie de alcov care se termină cu o tragedie numai pentru că Tezeu are la dispoziția sa mînia zeilor“ [26]. N-ar fi necesar (și nici dificil) să demonstrăm că Harpagon „a fost dus pînă la capăt“ și că personajul acesta este suficient de „puternic“, în raport cu celălalt. Eroarea ultimei afirmații a lui Faguet e însă fabuloasă, întru nimic mai puțin fabuloasă decît eroarea unui precursor al lui Racine (Gabriel Gilbert) care făcuse din Fedra nu soția, ci logodnica lui Tezeu. A crede că ea poate supraviețui momentului în care își numește culpa este la fel de fals ca și a o concepe în afara culpei. Adăugăm apoi că înțelesul pe care-l dăm astăzi *tragicului zilnic*, în urma evoluției cunoscute a raporturilor interumane moderne și a tragicului, înțeles nou, teoretizat mai ales de la cunoscutul eseu al lui Maeterlinck *Le tragique quotidien* (1896) încoace, este altul decît acela al tragicului „pur“ racinian. Nimic mai contrar purității acestui tragic decît tragicul banalității și grotescul situațiilor ambigui din teatrul modern. Supra-

---

[26]) Emile Faguet, *Studii literare*, București, Univers, 1975, p. 131.

vieţuind destăinuirii vinei sale tragice, Fedra ar deveni un personaj de farsă.

Opoziţia Corneille-Racine, uneori tratată fără nuanţe, a avut şi mai are încă rolul unei idei obsesive care ordonează discursul critic. Chiar acolo unde nuanţele nu lipsesc, prestigiul ei secular pare să interzică lectura nouă a textelor sau să o deformeze. Dacă este adevărat că „în timp ce Corneille rezolvă conflictul voinţei cu pasiunea prin victoria voinţei, iar Racine dă curs triumfului pasiunii : şi cum Corneille tinde să suprime pasiunile, el (Racine, n.n.) tinde să suprime voinţa“ (Lanson), atunci *Fedra* „este“ o tragedie a lui Corneille şi *Cid-ul* — una a lui Racine. Nimic mai clar în *Andromaca* decît triumful voinţei. Ajungem astfel la această ecuaţie paradoxală : uneori, Racine e... Corneille şi invers. Dacă afirmaţiile citate mai sus o au în vedere şi pe Fedra (cum se întîmplă, dealtfel, la Gustave Lanson), se creează impresia ciudată a suprapunerii a două personaje : Fedra lui Seneca şi Fedra lui Racine. La autorul latin, personajul ilustrează, într-adevăr, pasiunea oarbă. Opinia lui Racine despre eroina sa ar fi poate utilă aici. În *Prefaţa* la *Fedra,* el scrie : „În fapt, Fedna nu este nici în întregime vinovată, nici în întregime inocentă ; ea e angajată, prin destinul ei şi prin mînia zeilor, într-o pasiune ilegitimă de care ea are oroare cea dintîi ; ea face toate eforturile pentru a o învinge ; ar vrea mai bine să moară decît s-o declare cuiva ; şi cînd e forţată să o declare, vorbeşte atît de confuz încît face să se vadă bine că această crimă este mai degrabă o pedeapsă a zeilor decît o mişcare a voinţei sale“ [27]. Ar fi desigur inexact să-l credem pe Racine, aşa cum vrea să pară în această *Prefaţă,* drept un „profesor de virtute“. Marele tragic lasă însă să se înţeleagă că dacă adevărata mişcare a voinţei personajului său nu este crima, ea se constituie din ezitare, din remuşcare,

[27] Jean Racine, *Oeuvres complètes,* Paris, Garnier Frères, 1875, ed. Louis Moland, vol. IV, p. 321.

Scanned with OKEN Scanner

puritate și dorință de moarte. Analiza tragediei ne oferă acest adevăr evident : Fedra nu vrea totdeauna să-și suprime pasiunea, dar vrea s-o domine și, uneori, chiar să o extirpe. Chimène, a cărei pasiune devine poate la fel de vinovată ca și a Fedrei, este și ea departe de a și-o suprima. Dacă, la Corneille, spectatorul este lăsat să creadă că triumful va aparține, cîndva, pasiunii, în *Fedra,* triumfă virtutea, adică voința. Pentru Chimène, pasiunea este o dominantă continuă, pentru Fedra, una discontinuă, întreruptă de remușcare, de voința de puritate. Tragedia lui Racine este construită simetric între două momente ale remușcării. „Definiția" Fedrei e mai curînd virtutea decît viciul, inocența decît incestul : observație care nu schematizează și nu contestă faptul că relieful tragic despre care vorbeam este acela al desfășurărilor pasiunii, ale pasiunii dezlănțuite și subjugate (pasiune nu o dată oarbă și nu o dată lucidă), într-o mișcare dialectică ce constituie una dintre virtuțile teatrului lui Racine. Dramaturgul face o fină „vivisecție" a structurii pasiunii. Apare astfel falsă opinia lui Taine după care personajele raciniene sînt „ființe abstracte, mai degrabă decît oameni reali", „o singură linie e suficientă pentru" a le trasa. Ar fi mai exact să afirmăm că eroul racinian ilustrează simplitatea (forța) primitivă a naturii umane în ceea ce are ea mai concret și mai profund.

Interesul tragediilor lui Corneille se află mai ales în destinul personajelor masculine (Rodrigue, Horace, Augustus, Polyeucte, Sertorius), acela al tragediilor lui Racine — în destinul personajelor feminine. De aici și din ideea mai mult falsă că, sub influența janseniștilor, autorul lui Britannicus a înfățișat ființa umană „slabă, neputincioasă... hărțuită între instinctele sale, pasiunile înflăcărate, voințele șovăitoare sau descurajate", s-a conchis că teatrul lui Racine va fi „feminin", așa cum acela al lui Corneille era „viril". Această discuție este mult mai complexă decît pare și ea merită să fie reluată. O carte a lui

Scanned with OKEN Scanner

Roland Barthes a repus-o în circulație : „Diviziunea lumii raciniene în puternici și slabi, în tirani și captivi este, într-un anume fel, extensivă și la împărțirea sexelor ; situația lor în raportul de forțe îi împinge pe unii în virilitate și pe alții în feminitate indiferent de sexul lor biologic. Există femei virile (e suficient că ele participă la Putere : Axinia, Agripina, Roxana, Athalie). Există bărbați feminoizi, nu prin caracter ci prin situație : ...Bajazet, captiv și rîvnit, în același timp, sortit printr-o alternativă propriu raciniană morții sau violului ; Hippolyte care este în puterea Fedrei, dorit de ea... (Racine a încercat să-l defeminizeze pe Hippolyte, concepîndu-l îndrăgostit de Aricia, dar fără succes, cum o atestă judecata contemporanilor : situația inițială era prea puternică) ; Britannicus, în sfîrșit, urît de Neron, nu este mai puțin într-un anume raport erotic cu el, căci e suficient ca una să coincidă cu Puterea, pentru ca sexele să se împartă : Neron se bucură de suferința lui Britannicus ca de aceea a unei femei iubite și torturate. Apare aici o primă schiță a fatalității raciniene : un simplu raport, la origine pur circumstanțial (captivitate sau tiranie) este convertit într-un veritabil dat biologic, situația în sex, *hazardul în esență*“ [28]. La Racine, fiecare figură tragică are în sine, ca la începuturi de lume, latențe virile și feminine care *se aleg* în momentul „păcatului originar“ care este situația. Cu autorul *Fedrei* ne aflăm la „facerea lumii“. Dar lumea nu e făcută odată pentru totdeauna : «dacă în mod extraordinar raportul de forță cedează, dacă tirania slăbește, sexul însuși tinde să se modifice, să se inverseze : este suficient ca Athalie, cea mai virilă dintre femeile raciniene, sensibilă la „farmecul“ lui Joas, să slăbească puterea sa, pentru ca sexualitatea ei să se tulbure : ...o diviziune nouă îi atinge ființa, un sex nou apare, Athalie devine femeie» [29]. Textul indică subtil această trans-

[28] *Op. cit.*, p. 25.
[29] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

formare a personajului care este, pînă la un punct, o autocreație :

„Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Elevée au-dessus de son sexe timide...
Elle flotte, elle hésite ; en un mot, elle est femme".
(III, 3)

Nu trebuie să se creadă că în întreg teatrul lui Racine lucrurile se petrec în același fel. Feminitatea Andromacăi, de pildă, este mai puțin evidentă decît „feminitatea" lui Pyrrhus, deși el este cel care deține Puterea, care domină prin situație. Nu numai situația deci (raportul de forță cu ceilalți) determină „sexul". Forța psihică, puterea caracterului (adesea independentă de Putere) sînt uneori hotărîtoare : depășim astfel optica psihanalitică și revenim la cea „psihologică". Prin forță psihică și prin inițiativă, Andromaca îi are în puterea ei pe Pyrrhus și pe Oreste : „virilitatea" ei este cea care învinge. Fedra aparține, în fond, aceleiași familii. Ea nu este „virilă" numai pentru că participă la putere sau pentru că îl rîvnește pe Hippolyte, ci și pentru că este un caracter puternic. S-a vorbit mult despre natura slabă a Fedrei. Nu pot fi, desigur, negate momentele ei de slăbiciune, de abandon, dar personajul încearcă să se domine și uneori rezistă fluxului cotropitor al pasiunii. Eugène Vinaver observă că «logica dramei pretinde zadarnic ca falsa veste despre moartea lui Tezeu să furnizeze motivul mărturisirii Fedrei către Hippolyte ; Fedra refuză să se lase cîștigată de un astfel de joc și cu o intenție de cu totul altă natură se pregătește să-l vadă pe Hippolyte : ea tremură pentru un fiu „pe care nu îndrăznește să-l trădeze"» [30]... Ea se cunoaște bine și își cunoaște pasiunea (neputînd-o și stăpîni) ; dacă o mărturisește

[30]) În *Littérature française*, par Antoine Adam, Georges Lerminier, Edmond Morot-Sir, Paris, Larousse, 1967, I, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

lui Hippolyte, o face ca pe un fel de „datorie", ca și față de Tezeu. S-ar putea spune că doar *prezența* lui Hippolyte îi stimulează inconștientul și declanșează *în cuvinte* fluxul pasiunii. Fedra este victima situației ei, chiar dacă ea însăși a creat-o. În alte condiții, pasiunea pentru Hippolyte n-ar mai fi fost vinovată. Îl citam mai sus pe Gabriel Gilbert, cel care în tragedia *Hippolyte* (1647) avusese ideea disculpării Fedrei : ea nu era încă soția lui Tezeu, ci numai logodnica lui. Gilbert, ca de altfel și Pradon (adversarul de o clipă al lui Racine), care-l urmează, nu a înțeles că, suprimîndu-i culpa, Fedra a încetat să mai fie Fedra. Revenind la Racine, este adevărat că vina tragică e mai curînd potențială : pasiunea e, în fapt reprimată și Fedra o reprimă cea dintîi. Forța caracterului ei se verifică în primul rînd astfel.

Păstrînd termenii comparației Corneille-Racine, trebuie văzut că fragilitatea naturii umane apare, la autorul *Cid-ului*, nu numai în cazul personajelor feminine. Se poate vorbi și la Corneille despre o feminitate împărțită. Chimène este, într-un anumit fel, asemenea Cezarei lui Eminescu (în altă epocă, ea ar fi „trăit" în insula lui Euthanasius) : voluntară și posesivă, *ea* îl „obține" pe Don Rodrigue, eroul nehotărît și, uneori, aproape abulic. Sertorius este și el oscilant și... „melancolic", Augustus însuși e ușor feminin.

Modernitatea caracterelor lui Racine este totuși evidentă. S-a spus că, în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, tristețile fără cauză, pasiunile dezlănțuite treceau drept o „umoare maladivă", erau în afara uzanțelor clasice *). Autorul tragediei *Bérénice* este unul dintre cei care descoperă un „fel de plăcere în a plînge" și care înțelege că voința nu poate acționa asupra inconștientului, asupra acelui *je ne sais quoi*. Oreste, cel care deschide o întreagă

*) *Romanul* Principesa de Clèves *indică evident natura acestor uzanțe.*

Scanned with OKEN Scanner

serie a personajelor abandonate unui eros cotropitor în dauna conștiinței, «se înscrie în fruntea acestei familii romantice a marilor disperați căreia steaua îi este defavorabilă. El are tristețile lor,

„cette mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie,

cum spune prietenul său Pylade. El are frenezia lor a catastrofei, sarcasmele lor de revoltă și de sfidare, acest sentiment al „nefericirii care îl urmărește“» [31]... Oreste este un „desdichado“. Dar Pylade ? Bunul „scutier“ îl vede pe Oreste *devenind altul,* încearcă să-l oprească, dar îl urmează : Pylade este mai „nebun“ decît Sancho.

Personajele lui Racine sînt contradictorii, oscilează între tendințe antagonice. Observația aceasta nu trebuie făcută însă în spiritul opoziției față de natura eroilor cornelieni. Pierre Moreau unilateralizează analiza critică, atunci cînd scrie că „un singur personaj al lui Racine posedă această unitate corneliană care pare făcută dintr-o singură piesă : Joad“. Joad este, poate, o excepție în teatrul racinian, dar nu o excepție care confirmă „regula“ corneliană a personajului. Dedublarea eroului în teatrul lui Corneille este un fapt incontestabil, desigur, de altă factură decît aceea a personajelor raciniene, „naturi luptătoare, condamnate la duble voințe și la duble roluri“ (Moreau). Această zbatere continuă ce se dezvoltă în salturi („toate actele se termină cu *suspense“),* epuizează personajul și, în ciuda unei reale nostalgii a echilibrului, conduce la catastrofă (Andromaca, Fedra, Britannicus etc.).

O logică dramatică de tipul celei a lui Racine a slujit tragedia clasică la apogeul ei, dar a demonstrat, în același timp, necesitatea depășirii crizei pe care ea o exprimă : echilibrul naturii umane a fost

---

[31]) Pierre Moreau, *Op. cit.,* pp. 132-133.

Scanned with OKEN Scanner

și pentru arta teatrului un „vis", chiar și în epocile ei de mare strălucire.

IV. Alte forme de tragedie

Experiența franceză în genul tragic a avut ecouri largi, în epocă și mai tîrziu, fără a determina totuși apariția unui fenomen teatral comparabil cu teatrul lui Corneille și Racine. Sînt încă de cercetat cauzele neaderenței literaturilor nordice în general, ca și a literaturilor spaniolă, italiană ori a celor est-europene la tragedia de factură tradițională. Desigur, nu numai o anumită tendință a culturilor nordice către iregular și tenebros, nu numai predilecția pentru amestecul genurilor și culoarea locală și temporală, nu doar preferința pentru expresia mai directă a vieții sentimentale și a iraționalului, deci nu numai permanența romantică a acestor culturi explică nereușita tragediei clasice în Anglia, Germania, Danemarca ș.a., întrucît permanența clasică a unor culturi ca cea italiană, română sau spaniolă nu a favorizat mai mult genul tragic. Unele genuri sînt mai frecvent cultivate în anumite epoci și în anumite literaturi. Cazul tragediei neo-clasice este însă întru totul particular : capodoperele celor doi mari tragici nu puteau fi „repetate", nu doar pentru că nici o altă literatură a secolului nu avea doi poeți asemenea lui Corneille și Racine, ci și pentru că teatrul francez clasic a fost produsul unor „coincidențe" între climatul social-politic și cel literar (și unul și celălalt de o oarecare stabilitate), între afirmarea unor latențe clasice și o reacție generală față de arta sfîrșitului Renașterii, între un gust artistic elevat și reactualizarea unor principii estetice străvechi, în contextul unei culturi cu o tradiție de mai multe secole.

Influența franceză în Europa s-a produs mai ales în domeniul estetic. Dar prestigiul teatrului tragic

Scanned with OKEN Scanner

nu putea rămîne fără ecouri : operele dramatice ale lui Dryden sau Gottsched, Alfieri sau Vicente Garcia de la Huerta o demonstrează.

1. John Dryden

John Dryden (1631-1700) cel mai reprezentativ scriitor al perioadei Restaurației, a avut, ca autor dramatic, mai mulți precursori : între ei, se distinge, prin forța și prin pitorescul inspirației, Sir William d'Avenant (1606-1668). Om de teatru multilateral, cu o experiență existențială și de scenă remarcabilă (a cunoscut teatrul francez în Franța), el a încercat, în cea mai cunoscută dramă a sa, *The Siege of Rhodes* (1656), o sinteză esențială în planul artei dramatice. Piesa aceasta este însă un conglomerat de influențe diverse (Corneille, teatrul spaniol, spectacolul italian de operă, drama elisabethană, chiar romanul cavaleresc), contradictorii și, desigur, neasimilate. *Asediul Rhodosului* e un fel de „tragedie eroică" (gen cultivat și mai tîrziu în Anglia), cu unele tente romantice, asemănătoare, în parte, și în acest sens, cu *Cid-ul* lui Corneille, scriitor pe care d'Avenant îl are ca model. Autorul englez se dovedește însă mai pitoresc, mai liric, dar și mai haotic, la cincizeci de ani, decît fusese marele tragic francez, la treizeci. El exaltă, cum scria și Cazamian, virtutea sub formele valorii și ale amorului conjugal, ardoarea și tinerețea eroică. Lui d'Avenant îi place să-și audă personajele parafrazînd celebra replică a lui Don Rodrigue din actul al doilea al *Cid-ului* : „La valeur n'attend pas le nombre des années".

Odată cu *Asediul Rhodosului,* influența franceză asupra teatrului postelisabethan este un fapt incontestabil și această influență se numește în primul rînd Corneille. Opinia lui Cazamian, cu referire directă la d'Avenant, este chiar mai categorică : „împrumutînd din Corneille ceva din mîndria sa romantică și din retorica sa a sentimentului — dacă

nu fondul serios și cartezian al dramei sale, teoria sa a voinței, noțiunea sa de dragoste bazată pe stimă și rațiune — este puțin spirit al Spaniei pe care d'Avenant îl găsea la scriitorul francez ; și influența spaniolă, fie directă sau derivată prin literatura și spiritul Franței, este un element de fizionomie originală a teatrului Restaurației" [32].

D'Avenant nu are măsură și nici stil dramatic și faptul că a confundat stilul existenței proprii cu acela al teatrului a fost în defavoarea operei sale.

Genul care îl reprezintă cel mai bine pe John Dryden ca autor dramatic este tragedia eroică. Scriitorul însuși afirma că genul acesta nu este creația sa, ci a lui d'Avenant, dar observa totodată că înaintașul său nu a reușit să desăvîrșească tragedia eroică : intriga nu e totdeauna îndrăzneață (remarcă surprinzătoare, dacă ne gîndim la *Asediul Rhodosului),* personajele nu sînt atît de variate cum le-ar cere situațiile și cum, adaugă Dryden, ar impune tradiția engleză. *).

Dintre operele sale dramatice citățm *The Maiden Queen (Regina fecioară,* 1667) sau *Love Triumphant (Dragoste triumfătoare,* 1694), *The Indian Empress (Împărăteasa indiană,* 1667), *The Conquest of Granada (Cucerirea Granadei,* I, II — 1669, 1670) și *Aureng-Zebe* (1675).

Consecvent principiilor sale, autorul englez se află mult mai departe de teatrul francez decît d'Avenant. Idealul său este revenirea la marele teatru englez al Renașterii. S-a observat că situațiile dramatice (unele suficient de pitorești) și multe dintre personajele sale sînt „romantice", dar „romantismul" său este unul subjugat. Dryden însuși scria în *Prefața* la *The Maiden Queen* că piesa e „reglată după legile dramatice cele mai stricte".

---

[32] Emile Leguis and Louis Cazamian, *A History of English, Literature,* ed. cit., p. 646.

*) *v.* Prefața *la* The heroic Plays.

Scanned with OKEN Scanner

John Dryden exaltă eroismul (ca în *Cucerirea Granadei* sau în *Aureng-Zebe),* dar eroismul personajelor sale (Almanzor, Aureng-Zebe ș.a.) este mai mult unul exterior, nu are aproape nimic din gustul sacrificiului, al onoarei menținute sau regîștigate în defavoarea impulsurilor cărnii, din idealismul unui Rodrigue, Horace ori Polyeucte. Eroismul și generozitatea, (ca în *Cucerirea Granadei)* sînt calități înnăscute (întîmplătoare, în voia hazardului) nu păstrate prin luptă sau dobîndite [33] (ca în *Cinna* sau *Polyeucte)*: ele pan astfel „mai puțin umane" decît ale lui Corneille. Subjugați ambițiilor și patimilor lor, eroii lui Dryden sînt contradictorii și evoluează adesea imprevizibil, chiar neverosimil (Almanzor).

Personajele feminine din teatrul său nu au fermitatea și elevația eroinelor corneliene, nu sînt nici pasionate și pure ca cele naciniene. Nourmahal, corespondentul Fedrei din *Aureng-Zebe*, nu are nimic asemenea cu personajul lui Racine. Ea este mai mult „egala" Fedrei din tragedia lui Seneca : pasionată pînă la irațional, răzbunătoare, crudă, incestuoasă din principiu.

Ca o compensație pentru absența vieții interioare și a disputelor morale și de idei care să galvanizeze caracterele (absență de care Dryden era conștient), el acordă foarte mult exteriorului tragediei : intriga este stufoasă, cu episoade șocante, cu răsturnări de situații. Abundă *qui-pro-quo-ul* dramatic, loviturile de teatru, detaliile pitorești, personajele „exotice". La aceeași tentativă de a suplini adevărata grandoare tragică participă excesul imaginației și sensibilitatea exacerbată. Creatorul lui Aureng-Zebe nu pare străin de experiențele baroce ale teatrului elisabethan.

Se poate vedea acum, în toate acestea, că eseul *Asupra poeziei dramatice* era o pledoarie *pro domo* și că teatrul lui Dryden, ca și teoria sa dramatică, este o „evadare din clasicism". Încercarea dramaturgului de a realiza o sinteză între tragedia shakes-

[33] Cf. și Cazamian, *Op. cit.*, pp. 650-651.

Scanned with OKEN Scanner

peareană și cea neoclasică s-a tranșat în defavoarea celei din urmă, dacă nu și în dauna celei dintîi. Mult mai multe argumente am avea poate să-l socotim pe Dryden un „barochist" și un îndepărtat precursor al dramei romantice.

Genul tragediei eroice, dependent de tradiția elisabethană, ca și de experiențele mai recente atunci ale teatrului neoclasic de pe continent, nu a satisfăcut totuși idealul dramatic al acestui autor contradictoriu, tentat să nege tragedia franceză, dar să rămînă un adept al esteticii aristotelice. Spre sfîrșitul secolului al XVII-lea se produce, în Anglia, din motive diverse, o „reacție națională". Această reacție națională, în cea mai evidentă descendență elisabethană, nu era, totodată, și o negare a tradiției estetice clasice continentale. Dryden este unul dintre protagoniștii cei mai importanți ai acestei mișcări : el încearcă acum o conciliere între gustul elisabethan al teatrului și estetica veche clasică. În *Prefața* la adaptarea piesei lui Shakespeare *Troilus și Cressida,* el demonstrează că marele dramaturg, în ciuda multelor sale abateri (mai mult aparente) de la doctrina aristotelică, este... un adevărat clasic.

Ca dramaturg, Dryden ilustrează această nouă orientare a teatrului englez de la sfîrșitul secolului prin drama *Don Sebastian* care nu este însă prea departe de stilul tragediei eroice.

„Reacția națională" nu a readus teatrul la nivelul său din trecut, pentru că influența franceză, continentală în general, era încă puternică (fapt confirmat mai ales de evoluția literaturii engleze în primele decenii ale veacului al XVIII-lea) și întrucît „compromisul" pe care-l voia Dryden nu-și găsise încă maestrul.

2. Gottsched

Unul dintre promotorii influenței teatrului clasic francez în Germania a fost Johann Cristoph Got-

Scanned with OKEN Scanner

tsched. El traduce, între altele, *Iphigenia* lui Racine și popularizează ideile principale ale esteticii clasice.

S-a observat că *Încercarea...* teoretică a scriitorului german (editată succesiv de trei ori pînă în 1751) tinde să se constituie ca expresie a unei doctrine clasice perfecte. Gottsched a raționalizat clasicismul [34] : pentru el, nu era important exemplul celor vechi și al operelor lor ci regulile, întrucît ele sînt raționale. Această raționalizare a clasicismului devine și mai evidentă o dată cu singura tentativă în genul tragic al lui Gottsched — *Der sterbende Cato (Cato pe moarte,* 1732), o piesă rigidă, exagerată prin reverența în fața regulilor, de o psihologie a caracterelor sumară și stîngace.

3. Alfieri

Unul dintre puținii autori care au reușit în tragedia de factură clasică, după Corneille și Racine, a fost Vittorio Alfieri (1749-1803). Discipol al celor vechi și al marilor autori francezi, el a crezut că poate face chiar mai mult : în sensul echilibrului tragediei și al purității tragicului. Alfieri însuși scria : „Aș vrea ca tragedia să aibă cinci acte, să se împlinească atît cît permite subiectul, numai din el însuși ; să fie simplă cît permite arta ; tenebroasă și crudă atît cît suportă natura ; caldă așa cum trăiește în mine : iată cum concep tragedia".

Într-un anumit fel, odată cu Alfieri, ne întoarcem la tragedia corneliană : o atmosferă de mare încordare bărbătească, o exigență morală exemplară. În plus, o legătură mai evidentă cu înțelesurile social-istorice ale epocii, o „adaptare" a istoriei la imperativele contemporaneității. Dar Alfieri avea o înțelegere superficială a istoriei. „El rămase așadar prins

---

[34] Cf. și Helmut de Boor, Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur,* München, 1965, fünfter Band, p. 491.

între limitele secolului al XVIII-lea. Tragedia fu pentru el o luptă între indivizi ; destinul istoric deveni forța superioară sau tirania, iar cheia istoriei fu tiranul“ [35]. *Bruto Secondo,* într-un fel, și *Saul,* în altul, ilustrează această concepție a dramaturgului. În ce privește tragedia *Saul* (eroul biblic, tiranizat aici de Dumnezeu, primește întreaga afecțiune a autorului), trebuie spus că, în această inversare a raporturilor din mitologia creștină, Alfieri este un precursor al acelor romantici care au făcut din divinitate expresia tiraniei și a răului universal.

Fără a ajunge la o „tragedie lirică“, dramaturgul italian pune adesea în operele sale foarte mult din ceea ce au fost gîndirea și universul său psihic. „Există... în tragedia alfieriană un spirit viu și actual care dă formă situațiilor, înflăcărează sentimentele, contopește ideile, umple cu călduna lui întreaga lume înconjurătoare. Este aici omul nou, singuratic și disprețuitor față de contemporani și care se impune contemporanilor și le trezește atenția și simpatia“ [36]. Dar Alfieri nu atinge decît rareori grandoarea lui Corneille sau încordarea tragică din teatrul lui Racine : personajele sale nu trăiesc viața lor interioară. Ele există mai ales la nivelul retoricii. S-a spus despre el că „este omul nou în veșmînt clasic“ : aici se află și specificul tragediei sale. Un om nou începe să se contureze pe scenă și acest om nou descinde, parțial, din *Saul* și din *Bruto Secondo ;* un om nou care afirmă marile idei ale veacului : libertatea, patriotismul, demnitatea.

Tragedia clasică nu revine cu adevărat, prin Alfieri, după un secol de la moartea lui Racine, dar opera dramaturgului italian este un semn că arta tragică poate găsi mereu forme noi de expresie.

---

[35] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene,* București, E.L.U., 1965, p. 841.
[36] *Ibidem,* pp. 842-843.

Scanned with OKEN Scanner

4. Garcia de la Huerta

În Spania, adaptările și traducerile din teatrul clasic francez ocupă un loc important la începutul secolului al XVIII-lea : Francisco Pizarro Piccolomini a tradus în 1713 *Cinna* de Corneille, iar Candido Maria de Trigueros adaptează motivul Iphigeniei, după tragedia lui Racine mai ales, în ceea ce el numește *El sacrificio de Efigenia.*

Vicente Garcia de la Huerta (1734-1787), unul dintre cei mai importanți dramaturgi spanioli ai epocii, reia o temă din Lope de Vega, dar o tratează în stil clasic. Este vorba despre tragedia sa *La Raquel* (1778) în care respectă toate unitățile clasice și încă una în plus, unitatea stilului [37]. Succesul piesei a fost deosebit : unsprezece ediții, la intervale foarte scurte. Dar acest succes nu era unul al teatrului clasic : Garcia de la Huerta încerca în tragedia sa (subiectul însuși este de un pitoresc specific spaniol : eroina principală, de o condiție mai mult plebeeană, este prietena intimă a lui Alphonse al VIII-lea) o îmbinare între invenție și realitatea spaniolă, reprezentată foarte direct. Aici își spune cuvîntul, încă o dată, tradiția teatrului autohton.

V. Structura tragediei *

Pierre Corneille a dat tragediei neoclasice o formă. S-a observat că slăbiciunea tragi-comediilor de pînă la *Cid-ul* era în inconsistența eroilor ei. Personajele interesau pentru aventurile lor, nu pentru ele însele (Adam). Corneille deplasează interesul dramatic spre tensiunile psihice și, uneori, spre acel tragism al situațiilor limită care readuc tragedia în spațiul ei. Pierzînd din strălucirea exterioară și din mișcarea ei abundentă, drama cîștigă în perspectivă interioară

[37] Cf. și Charles V. Aubrun, *Op. cit.*, p. 83.

*) *Folosim termenul „structură", aici, ca și la alte capitole, nu neapărat în sensul lui... structuralist.*

Scanned with OKEN Scanner

și profunzime. Racine nu crează o nouă formă a tragediei, ci o perfecționează pe cea moștenită de la Corneille. El introduce în „arsenalul tragic", cum s-a mai spus și cum sugeram și mai sus, unele procedee aparent noi, străine tragediei : intrigi de comedie, coincidențe (în *Britannicus, Andromaca, Fedra), qui-pro-quo-ul* și *imbroglio-ul* tragic *(Iphigenia)* etc. Racine își supune eroii jocului hazardului : reapariția miraculoasă a lui Tezeu precipită drama ș.a. Acțiunea propriu-zisă devine astfel, cîte o dată, mai „neverosimilă" decît la Corneille. Depășind rigoarea dialectică a precursorului său, Racine caută întîmplări, chiar neverosimile, pentru a-și epuiza caracterul. La Corneille, „istoria" și personajul sînt într-un anume echilibru, la Racine — eroul sparge dintr-o dată tiparul fabulei. Dramaturgii care ilustrează ceea ce numeam „evadarea" din clasicism sînt, din acest punct de vedere, nehotărîți între cei doi mari tragici.

S-a spus că tragedia corneliană este în primul rînd „o piesă bine făcută" [38]. Ceea ce cîștigă tragedia prin Corneille, deși din alt punct de vedere este totuși o pierdere, e intriga : autorul lui *Polyeucte* o aduce din tragi-comedie, o „împrumută" din comedia latină sau renascentistă. A acorda un rol important intrigii în tragedie era o dovadă de realism : dispăreau astfel miraculosul, extraordinarul, romanescul era redus la proporții acceptabile. Tinzînd să elimine intriga, Racine dădea din nou un anume credit miraculosului (v. *Fedra* și *Iphigenia).* Corneille realizează acest *realism tragic* și prin cîteva mijloace din recuzita artei comice (fapt verificabil, în parte, și la Racine) : în afara intrigii, mai trebuie citate aici perspectiva evolutivă asupra personajelor și „tehnica surprizei". Procedeele — modificate — altele sînt și efectele actelor tragice : nu *mila* și *groa-*

---

[38]) v. Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française.*

Scanned with OKEN Scanner

za (cum credea Corneille), nici „neliniștea și teroarea“ (cum afirma Lanson,) ci mai curînd „mișcările scenei moderne — curiozitatea, surpriza, entuziasmul“ (Adam). Dryden, Alfieri, Garcia de la Huerta cultivă și ei un „realism“ (uneori pitoresc) pe care îl pretindeau, mai mult decît în cazul lui Corneille, noile imperative ale epocii.

Primul mare tragic francez „fixează caracterul teatrului clasic surprinzînd resorturile intrigii în psihologie“ [39]. Marele rol pe care îl are Corneille în evoluția tragediei și care, odată constatat, poate părea surprinzător, este că, interesîndu-se doar de adevărul existenței interioare (sînt excluse, cum s-a observat adesea, conflictele cu divinitățile greco-latine, elementul miraculos etc., toate — fapte exterioare), el limitează tragedia la „inimă“. În ce privește natura subiectului tragic, el menține interesul pentru cetate din *Oedip rege* sau *Cei șapte contra Tebei* (interes mult diminuat sau chiar absent la Racine), dar îl interiorizează și îl leagă, chiar dacă prea puțin aparent, de viața inimii. Distanța dintre Corneille și Racine nu mai este astfel atît de mare cum îi părea lui Lanson : *Athalie, Andromaque* sau *Iphigénie* probează acest adevăr.

Racine tinde să elimine intriga, dar o menține totuși, în unele tragedii, pentru a declanșa interesul spectatorului, spun mulți critici, „interesul stîrnit de curiozitate“ (Faguet). El „conservă și purifică arta corneliană a intrigii“ (Lanson). Boileau însuși acorda suficient credit intrigii. Distanța față de tragicii greci este mare. Gustul francez era, desigur, de cu totul altă ținută, dacă un d'Aubignac, în *Pratique du théâtre,* considera lipsa curiozității la greci drept „un defect considerabil, în întregime opus incertitudinii și așteptării ce trebuie să domine mereu în teatru și care distruge plăcerea pe care drama o produce în mod exclusiv prin noutate și surpriză“. A explica

---

[39] *Ibidem,* p. 78.

însă totul prin gustul pentru noutate, a limita tragedia la acest gust, cum este înclinat Emile Faguet [40]), înseamnă a simplifica și a schematiza. Nici într-o tragedie ca *Polyeucte* nu interesează în primul rînd „povestea" și noutatea ei, cu atît mai puțin în *Fedra*, unde intriga este arhicunoscută (nemodificată în mod esențial). Afirmam mai sus că tocmai „noutățile" introduse de Racine au fost mai puțin bine primite de contemporani. În prim plan trecea astfel interesul pentru personajul titular, structural diferit de cel al lui Euripide sau Seneca.

Principalele trăsături specifice ale caracterului tragic sînt, în opinia lui Aristotel, următoarele :

— *să fie alese* (să ilustreze o atitudine, o conduită, o concepție de viață) ;

— *să fie potrivite* („nici bărbăția și nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii", scrie filosoful) ;

— *să fie consecvente* („dacă sînt inconsecvente, personajele trebuie să fie consecvente în inconsecvența lor").

Corneille și Racine nu acceptă limitările impuse de aceste precizări aristotelice. Inconstanța sau nehotărîrea unora dintre eroii cornelieni nu sînt cele admise de filosoful grec ; cu atît mai puțin „slăbiciunea" sau labilitatea unora dintre caracterele raciniene. Corneille a creat personaje „denaturate" (Chimène), „sfinți" (Polyeucte) sau „nebuni" (Horace). Teatrul lui Racine e populat de femei „virile", de bărbați „feminoizi" etc. La Dryden și la Garcia de la Huerta ne întîmpină, de asemenea, femei „denaturate" și bărbați dezaxați.

Acceptam mai sus ideea (împrumutată din bogata exegeză a teatrului clasic francez) că Pierre Corneille a creat o tehnică nouă a tragediei, utilizînd modalități și procedee ale genului comic, păstrînd uneori chiar unele „ticuri" baroce din propriile sale comedii. Dar originalitatea marelui tragic trebuie că-

[40]) v. *Drama antică, drama modernă*, București, Editura Enciclopedică, 1971, pp. 92-96.

Scanned with OKEN Scanner

utată nu atît în acest transplant dramaturgic, cît în arta subtilă a caracterului. Reluăm sintetic cîteva dintre observațiile făcute deja. Personajele corneliene nu sînt, în mod unilateral, oamenii unei idei sau ai unei datorii : ele trăiesc adesea viața sufletului, cu o intensitate și cu un dramatism exemplare. Departe de a fi „monolitice", ele cedează, nu doar o singură dată, „slăbiciunilor inimii". Personajele corneliene au adesea „suflete baroce", șovăitoare și „fluide" (Tite, Sertorius, chiar Don Rodrigue). Fără a fi, în mod absolut, caractere imuabile, ele evoluează (Augustus, Nicomède). Comentam, de asemenea, rolul și locul pasiunii în structura eroului cornelian. În opera primului mare tragic francez, pasiunea este numai aparent „rațională". Chiar Gustave Lanson, atît de înclinat să reducă viața psihică a personajului lui Corneille la voință și rațiune, scrie că „pasiunea este concepută adesea (de „generosul" cornelian, n.n.) ca datorie și rațiune". Iată-l pe Horace cu o clipă înainte de a-și ucide sora :

„Ma patience à la raison fait place..."

Frază „absurdă" (ca multe altele, la autorul *Cid-ului)* a cărei singură justificare este poate nevoia de a ascunde. Există în teatrul lui Corneille această tendință a limbajului de a deveni „mască". Pasiunea dezlănțuită își caută o „mască" în cuvînt. Experiența barocă a dramaturgului se vădește încă o dată : barocul expulzat se reîntoarce în jocul „carnavalesc" al limbajului. Se poate vorbi astfel despre o „ipocrizie" a tinereții și observația psihologică a dramaturgului se dovedește, încă o dată, profundă. Contrariul acestei stări tragice este evident la Racine : personajele sale, oameni „fără vîrstă", ezită sau se retrag în fața cuvîntului (Andromaca, Oreste, îndeosebi Fedra). În tragedia cornelianâ, descoperim și un „eroism" al cuvîntului : ca și celălalt eroism, al faptei, acela al cuvîntului îl îndepărtează pe om de el însuși, de prima sa natură (Chimène, Horace, Polyeucte).

Scanned with OKEN Scanner

Rolul de „mască" al cuvîntului ține și de tehnica nouă a tragediei, de locul pe care limbajul trebuie să-l aibă în teatru și marchează totodată vîrsta tînără a noii tragedii.

Așa cum la Corneille există un „joc al măștilor", la Racine, aflăm unul făcut din disimulări și din taine care nu se vor descifrate *(Fedra, Britannicus, Athalie)*. Trecute în cuvînt, aceste taine produc, în mod paradoxal, cum s-a mai observat, o „simplificare", o „purificare" a acțiunii. Totul la Racine „se petrece pe scenă", pe o scenă interioară, cum scria cineva, „scena este în adîncul sufletului omenesc". „Simplificarea" merge și în alt sens : pe scenă rămîn doar acele fapte tragice care nu exprimă direct mizeria umană. Poetul „reprezintă durerile și mizeriile în pregătire, mai mult decît în efectele actelor lor" [41].

Această simplificare are un dublu efect : realizează, în parte, acea puritate visată a tragediei, reduce întrucîtva rolul intrigii, dar, acordînd mai mult părții vorbite a dramei, limitează tragedia aproape exclusiv la cuvînt. Eliminînd deci, în bună măsură, *vizualul* din scenă (personajele raciniene, oameni „fără vîrstă", cum mai spuneam, nu interesează pentru aspectul lor exterior ; despre nici unul dintre ele nu s-a spus : „frumos ca *Cid-ul*"), acordînd un rol predominant cuvîntului (frumusețiicuvîntului), Racine readuce epicul în drepturile sale. Tot ceea ce se petrece în afara scenei e povestit. Împotriva unei opinii a lui Gustave Lanson, credem că aici nu este vorba despre o reîntoarcere la gustul grec, (chiar dacă Racine a vrut asta și l-a avut ca model) și o îndepărtare de Corneille, adică de gustul francez. Racine nu se apropia astfel mai mult de structura tragediei antice, de tragedia ca artă totală, expresie a unei condiții quasi-mitologice a omului. El nu ilustrează o excepție de la imposibilitatea în care se află

---

[41] Gustave Lanson, *Esquisse...*, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

modernii de a reface acea unitate pierdută a omului cu universul. Prezența epicului la Racine nu este un semn al acelei unități, ci, dimpotrivă, un semn al lipsei ei. Revenirea epicului e expresia dezechilibrului tragediei (persistent în întreaga epocă modernă), a tragediei care s-a refugiat în cuvînt. Nu întîmplător, mai mult decît Corneille, Racine este una dintre marile culmi ale perfecțiunii artei cuvîntului. Poetul era conștient de dezechilibrul acesta al tragediei (poate și de aici, refuzul ei timpuriu). Știindu-l insolubil, înainte de a renunța, a încercat perfecțiunea tragediei prin cuvînt — tentativă eroică (și don-quijotească) a cărei performanță se înscrie în primul rînd în domeniul poeziei. Dintre numeroasele pasaje care pot fi citate, preferăm unul din *Bérénice*, socotit și de Emile Faguet „vrednic de Lamartine", un fragment dintr-o replică a lui Antiochus :

„Dans l'orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Cézarée,
Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée.
Je vous redemandais à vos tristes Etats,
Je cherchais en pleurant les traces de vos pas..."

„Performanță" poetică, desigur, dar mai puțin dramatică : am ales-o ca pe un semn indubitabil al inadecvării ei la exigențele artei scenice. Renunțînd la faptele exterioare (în *Fedra*, de pildă, intervenția zeilor), la jocul tragic exterior, tragedia refugiată în cuvînt (Hippolyte este una social, un om pentru care cuvîntul e un ornament), își află *în interior* și *în limbaj* interesul și justificarea sa. De aici, o „denaturalizare" a tragediei, pentru că ea este totuși dependentă de măsura în care cuvîntul apare sau este menținut în penumbră *). Dar această formă a tragediei (într-un fel *statică* — tragedia ca formă a limbajului) marchează, în mod paradoxal, o trecere „de

*) *v. interpretarea lui Roland Barthes la* Fedra : op. cit., *p. 115 și următoarele.*

Scanned with OKEN Scanner

la sentimentul pasiv și liric, la acțiune psihologică și dramatică" (Lanson), la acțiune psihologică mai ales, întrucît cea dramatică este adesea frînată tocmai de expresia lirică a celei dintîi. Dryden și Alfieri ilustrează și ei aceeași tendință de „denaturalizare a tragediei".

Afirmam la un alt capitol că relația artă-morală indică rolul și poziția artei în societate. Corneille și Racine nu se află, cu morala secolului lor, într-un raport mimetic. Corneille este mai puțin înclinat decît Racine (cel puțin decît Racine cel din *Prefața* la *Fedra)* să menajeze aparențele și puritanismul estetic al secolului. Concesiile teoretice ale autorului lui *Britannicus* nu au afectat însă ținuta tragediei : el nu este un conformist al moralei puritane. Împotriva multor aparențe și a unor interpretări clasicizante, eroul cornelian nu este un „om exemplar" : faptele și reacțiile lui, pasiunile lui sînt adesea, din punctul de vedere al moralei comune, reprobabile (Don Rodrigue, Chimène, Horace, Augustus, Cléopâtre). Exemplaritatea lui, ca și a celui racinian, ființează numai în planul estetic, iradiind apoi în toate sensurile. John Dryden și Garcia de la Huerta sînt cu atît mai puțin reverențioși față de principiile moralei comune. Dintre toți autorii „pseudoclasici", Alfieri, mai atent la convenințe, pare să fie singura mare excepție de la regulă.

Alegîndu-și destinul (la Corneille) sau creîndu-și destinul (la Racine), personajul clasic nu realizează totuși libertatea interioară căutată și nici autonomia sa. Altfel decît eroul tragic grec, cel cornelian nu „evoluează" spre depășirea *hybrisului* ci, uneori, dimpotrivă, determină *hybrisul* (Don Rodrigue, Chimène, Horace, Cléopâtre). Personajele lui Dryden (Nourmahal sau Aureng-Zebe), ori cele ale lui Huerta nu sînt, din acest punct de vedere, cu totul altfel. Protagonist al unei tragedii a crizei, eroul racinian nu poate depăși criza, mai mult chiar, o amplifică și o duce la catastrofă. Toți acești eroi sînt de-

Scanned with OKEN Scanner

pendenți mai ales în ei înșiși (sau sînt dependenți de „dublul" lor), libertatea interioară ori autonomia de sine rămîn doar un ideal la care foarte puțini ajung : poate Augustus și Polyucte, poate Bérénice și Athalie, poate Saul. Personajele acestea par mai apropiate de condiția umană modernă, într-un fel profetizînd-o. Referindu-se la distanța care-l separă pe autorul *Cid-ului* de greci, Gustave Lanson observa că „tragedia greacă este o lamentație a neputinței umane ; tragedia lui Corneille — o exaltare a forței, a libertății omului". Dar această libertate, la Horace și la Augustus, se dovedește a fi o singurătate și o „temniță", fiind încă o dată tangentă la condiția modernă a omului.

Stilul tragic francez nu înseamnă desigur doar „spiritul geometric", pasiunea moralizatoare, obstinația regulilor, omniprezența *raisonneur-ilor*, absența simțului istoric, psihologia sumară, cum afirmă, jumătate șarjînd, jumătate schematizînd, Emilie Faguet. După opinia lui, „sentimentul puternic al vieții" și „studiul istoric" s-ar găsi „abia în cinci sau șase tragedii... *Polyeucte, Cinna, Horace, Britannicus, Athalie,* poate și *Mitridate*. Dacă marile tragedii există împotriva și dincolo de faptele enumerate mai sus (la cele șase capodopere citate de Faguet pot fi adăugate și altele), nu trebuie să se înțeleagă că ele ar fi, în literatura acelei țări, cu adevărat niște excepții.

Tragediile lui Corneille și Racine ne apar astăzi *altfel* decît în vremea lui Boileau, a lui Saint-Evremond sau Voltaire, altfel chiar decît în epoca lui Emile Faguet. Creații care au depășit limitările impuse de o estetică și un gust, de o epocă și o conduită morală, de spiritul „geometric" și anistoric, marile tragedii franceze se situează la un nivel la care, ca interes psihologic, atmosferă existențială și tensiune dramatică, se manifestă întreaga artă teatrală modernă. Dacă nu pierdem din vedere punctele de tangență cu celelalte tendințe din teatrul conti-

Scanned with OKEN Scanner

nentului, precum și contagiunea barocă din care nu s-au putut sustrage, actualitatea acestor tragedii devine cu atît mai evidentă și mai semnificativă.

Tragedia (neo-)clasică este una dintre principalele forme ale genului din întreaga istorie a teatrului, Fără a fi unitară ca stil (întrucît există numeroase fapte care indică atît o evoluție a tragicului de la Corneille la Racine și, cu atît mai evident, de la cei doi mari tragici francezi la Dryden, Alfieri sau Garcia de la Huerta, cît și imixtiunea unor procedee și chiar teme baroce), ea a impus o nouă structură dramatică și o condiție a eroului tragic care este asemănătoare cu o altă condiție a eroului tragic — aceea din teatrul modern. Această „formă" a tragediei este încă un semn al perenității clasicismului.

Scanned with OKEN Scanner

STAREA ROMANULUI

Clasicismul european, atît de favorabil creației epice, așa cum a fost și „clasicismul" extrem-oriental (chiar în teatru tendința epică este adesea vizibilă), n-a avut marea sa epopee și nu a cultivat cu strălucire și cu amploare nici romanul. Singura capodoperă din literatura franceză a epocii este un roman de mici dimensiuni, o excepție care confirmă regula. În a doua jumătate a secolului, „ca și în prima, de altfel, nici un artist nu a dominat această formă (romanul, n.n.) și o femeie de lume este cea care a dat capodopera" (Lanson). Nu se poate spune desigur, că romanul era, în secolul al XVII-lea, în Franța sau în alte țări, cu totul neglijat : acest veac nu a fost totuși unul al genului romanesc, deși s-au publicat numeroase romane „sentimentale", istorice, de aventuri, comice, „burgheze" etc. Din motive diverse, romanul clasic a apărut ca o excepție, în ciuda faptului că natura impersonală a genului ar fi trebuit să impună. Tradiția romanescă, favorabilă istorisirilor cu aventuri, obișnuința publicului cu povestirea dominată de acțiune, cu povestirea „fără personaj" (în care „personajul" era acțiunea însăși), inexistența unei „poetici" a romanului, faptul că marii autori au fost atrași de genurile tradițional-clasice (tragedia și comedia), toate acestea explică, cel puțin în parte, situația romanului clasic. Epocile clasice au cunoscut însă dezvoltarea altor „specii"

Scanned with OKEN Scanner

de o anume ținută „didactică" : maxima, caracterul, portretul, scrisoarea, memoriile, pamfletul.

La începutul secolului al XVII-lea, în Franța, moda romanului cavaleresc trecuse. Se cultiva cu oarecare insistență romanul „erotic", „sentimental", cu anume moșteniri platonice. Personajele erau împărțite, după vîrste, în două categorii antagonice. „Tinerii, scrie Antoine Adam, sînt totdeauna caști, părinții — totdeauna tirani. Pentru că virtutea cere ca pasiunea să fie sacrificată, amanții virtuoși renunță să treacă dincolo de obstacole. Ei sînt de la început învinși. Nu le rămîne decît să plîngă mult, să vorbească mult și să-și scrie numeroase scrisori pline de tandrețe și de durere" [1]. Observăm în treacăt că acest roman, cu toată desuetudinea lui, care-l face, dealtfel, să piardă curînd din ce în ce mai mult teren, poate fi socotit una dintre „sursele" modei preromantice de peste un secol și jumătate.

Față de romanul perioadei anterioare, el reprezintă totuși un progres care este, parțial, și unul al moravurilor : se renunță la exaltarea erosului senzual, în favoarea unui „eros al privirii", dependent, întrucîtva, dacă nu subjugat *(malgré lui)* de o facultate umană care tindea să devină la *faculté maîtresse* a secolului — rațiunea. Se poate spune că, paradoxal, romanul, acest gen „inferior" *(bastard*, cum a fost numit mai tîrziu), „neclasic" în toate sensurile, anticipă astfel clasicismul propriu-zis și că una dintre capodoperele epocii, *La Princesse de Clèves*, moștenește ceva din aceste tendințe ale începutului de secol.

Cea mai importantă operă din primele decenii ale veacului rămîne *l'Astrée* de Honoré d'Urfé, roman în patru părți (1607-1624, aproximativ 5000 de pagini), ilustrînd orientarea „sentimentală" și prețioasă a genului. Acțiunea cărții se petrece în secolul

[1] Antoine Adam, *Histoire...*, I, pp. 102-103.

Scanned with OKEN Scanner

al V-lea, personajele sînt păstori și păstorițe, după moda italiană și spaniolă, desigur păstori și păstorițe de stirpe nobilă, fără turme, nu din motive de pauperitate ci din motive „higienice", evoluînd într-un cadru natural convențional, livresc-bucolic. Roman pastoral, opera lui d'Urfé „actualizează" moravurile și sentimentele personajelor (Céladon, de pildă, eroul principal, pare a subtiliza în saloane mobilate *à la française),* dar păstrează numeroase automatisme ale genului. Excesiv de stufos, cu multe acțiuni secundare, cu o psihologie alambicată a personajelor, cu momente de *deus ex machina* etc., romanul este astăzi aproape ilizibil. Un pasaj dintr-o conversație între două personaje, Hylas și Sylvandre, poate fi semnificativ : „...dacă te-aș întreba pe cine iubești, ai răspunde că pe Diana ; și dacă mergînd mai departe, m-aș informa cine este Diana aceasta, mi-ai spune că este cea mai desăvîrșită păstoriță din lume. Te rog însă să-mi răspunzi : dacă această păstoriță e atît de desăvîrșită cum zici tu, nu ești oare prea semeț îndrăznind să iubești o asemenea perfecțiune ? căci trebuie să fie oarecare potrivire între cel care iubește și cel iubit. Și eu nu cred ca îngîmfarea ta să fie atît de mare încît să-ți închipui că ești asemenea ei...

Și este permis oare unui om inteligent să abuzeze de această manie (statornicia, n.n., adaugă Hylas, la ideea lui Sylvandre de a aștepta oricît răspuns la iubirea sa) și să-și piardă fără pricină binecuvîntată toată viața... ?" [2]

Critica mai veche considera romanul lui d'Urfé „copilăros și ridicol", amorul personajelor — „supraomenesc", acțiunea — „nefirească". După alte opinii, *l'Astrée* anunță temele ce vor face materia efuziunilor romantice. Critica mai nouă a insistat asupra impresiei de adevăr și de varietate pe care o

---

[2] Traducerea — după Const. Șăineanu, *Romanul francez. Schiță,* București, 1922.

lasă lectura romanului la ale cărui personaje aflăm, de pildă, „toate formele amorului, toate șiretlicurile și nebuniile pe care el le face, ca și crimele pe care le determină în cazul naturilor brutale și pasionate". Autorul *Astréei* este, de asemenea, important prin stilul său, pentru noi astăzi, ușor baroc, în epocă, socotit ales și chiar „pur". „Honoré d'Urfé, scrie Antoine Adam, se află deci printre creatorii prozei clasice. Dar acest merit nu contează în ochii noștri cel mai mult. Ceea ce ne încîntă mai degrabă este grația suplă, distincția constantă, un gust delicat. El nu are calitățile lui Montaigne, dar este superior lui François de Sales... ca și marelui prozator al generației următoare, Balzac, mult prea latin și pedant, dornic de a uimi. Grația stilului în *l'Astrée* este de o perfectă distincție" [3].

Influența operei lui d'Urfé a fost mare, de-a lungul întregului secol, în ciuda reacției romanului comic lansat de Charles Sorel și desăvîrșit de Scaronn. Ea este dovedită, între altele, și de creația Doamnei de La Fayette, dar mai ales de opera Domnișoarei de Scudéry care, în *Grand Cyrus*, roman fals-istoric, confirmă tendințele sentimentale și prețioase ale genului. Nici reacția romanului comic și realist, nici satira lui Molière din *Prețioasele ridicole* n-au eliminat din obișnuințele publicului acest fel de romane, de vreme ce foarte tîrziu, după 1700, Boileau rememora polemic șirul imitatorilor lui d'Urfé, care, pretinzînd că vor să înnobileze caracterele sale, „în loc să reprezinte drept eroi, asemenea lui, păstori a căror singură grijă e să cucerească inimile iubitelor lor, au luat, pentru a le atribui o astfel de neobișnuită ocupație, nu numai prinți și regi, ci și pe cei mai cunoscuți eroi ai antichității și i-au reprezentat fiind plini de spiritul acestor păstori, ca și cum ar fi făcut, după modelul lor, un fel de jurămînt să nu vorbeas-

---

[3]) *Op. cit.*, I, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

că și să nu asculte nici o dată despre nimic altceva decît despre dragoste“ *).

Pînă la Doamna de La Fayette, romanul nu avea nici arhitectură, nici personaje riguros conturate (de la Honoré d'Urfé la Domnișoara de Scudèry, eroul romanesc era mai curînd un personaj-digresiune), nici un stil cu adevărat distins, nici proprietatea analizei psihologice. S-a observat că, după 1660, romancierii preferau, ca și tragicii, *la vraissemblance*. Este impresia pe care o fac nu atît nuvela *La Princesse de Montpensier* (1662) și romanul *Zaïde* (I, 1669, II, 1672), primele scrieri ale Doamnei de La Fayette, cît *Lettres de la religieuse Portugaise* (1669, operă scrisă, probabil, de Guilleragues) și *La Princesse de Clèves* (1677).

I. La Princesse de Clèves

Despre puține capodopere clasice s-au spus mai multe lucruri inexacte. Romanul acesta mai este încă socotit un „roman prețios“, sau, cum spunea Fontenelle, în secolul al XVIII-lea, „o nuvelă galantă“ fără prea mult farmec pentru spiritul geometric al unui matematician. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, André Le Breton caracteriza *La Princesse de Clèves* drept un „frumos roman cornelian“. [4] Lanson scria în *Istoria* sa, reluînd o idee a lui André Le Breton, că *Principesa de Clèves* e o transpunere a tragicului cornelian în roman. Pentru Gide, cartea nu are «nici un secret, nici o meandră, nici o „enclavă“ semantică», altfel spus, ilustrează acel gen de literatură... „aliterară“, „clară“, scrisă într-un stil ordonat și linear. Albert Thibaudet afirma că cele două secole clasice franceze „au considerat și ele romanul, în definitiv, nu ca pe o operă armonioasă, echilibrată,

*) *v.* Discurs privitor la Dialogul despre eroii de romane.

[4] André Le Breton, *Le roman au dix-septième siècle*, Paris, Hachette, 1890, p. 316.

compusă și compensată, ci ca pe o *Sumă*. Cunoaștem urmările *Cid-ului*. Care sînt cele ale *Prințesei de Clèves ?*", iar mai jos, cu referire la *Scadența*, un roman al lui Paul Bourget, asemănător ca structură cu *Principesa de Clèves* : „Dovedesc și ele, înclinînd spre partea dramatică, plasticitatea, fuziunea sau confuzia genurilor pe care le implică romanul" [5], adică ceea ce se numește o „sumă". Alți autori vedeau în romanul Doamnei de La Fayette în primul rînd „triumful datoriei asupra pasiunii" (Const. Șăineanu), în sensul vechilor interpretări limitative ale clasicismului. În *Istoria romanului modern*, Albérès pune alături de *Principesa de Clèves*, *Astréea* lui d'Urfé și le consideră „pentru cititorul secolului al XX-lea... destul de greoaie", iar la o altă pagină, transcriind aproape o opinie a lui André Le Breton („le style, avec ses couleurs un peu passées"), adaugă : „multe culori sînt palide și la Doamna de La Fayette" [6], afirmație care îl nemulțumește pe un cititor atent al cărții ca Michel Butor.

S-ar mai putea cita și alte opinii dominate de optica tradițională sau rezultat al unei lecturi „în diagonală" a textului : „Nelăsîndu-se nici o clipă în voia iubirii care o stăpînește, prințesa de Clèves...", ori : «Influența lui Corneille se traduce la eroină prin sensul „gloriei" sale, prin rolul voinței stoice și al rațiunii lucide» (Lagarde / Michard) etc. Nu e de mirare astfel că Lanson nu-i acordă în *Istoria* sa acestei capodopere nici o pagină, iar Iorga, în *Istoria literaturilor romanice* — nici o frază.

Surpriza pe care o încearcă Michel Butor la lectura *curioasă* (fără prejudecăți adică) a romanului este cu atît mai semnificativă. „Îmi amintesc de uimirea mea, scrie el în *Répertoire I*, atunci cînd am studiat această carte pentru a le vorbi elevilor des-

---

[5] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, E.L.U., 1968, pp. 147 și 149.

[6] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, E.L.U., 1968, p. 103 (v. André Le Breton, *Op. cit.*, p. 309).

pre ea ; n-o mai deschisesem de mult timp, cam din vremea liceului și eu păstrasem impresiile de atunci și platitudinile care mi se repetau mereu“ [7]. Ne înșelăm asupra *Principesei de Clèves*, mai spune Butor, socotind această admirabilă carte ca o justificare a acelor palide „petits recits d'amourette“ scrise într-un stil „limpide et glacé“, ascultînd ce se spune adesea : „Voici un véritable roman français dans la tradition de Mme de La Fayette“. „Este o carte fierbinte, adaugă Butor, o carte care, la lectură, oferă destule mari dificultăți...“ ; „...citiți deci acest roman, veți fi surprinși“.

Cadrul istoric al romanului (mijlocul secolului al XVI-lea, sfîrșitul domniei lui Henri II și începutul celei a lui François II) este pentru Doamna de La Fayette numai pretextul de a surprinde o dramă (pentru a descrie o criză) care, în datele ei esențiale, e contemporană cu autoarea cărții. De altfel, personajele cu adevărat istorice și faptele atestate documentar (ca, de pildă, moartea lui Henri II în urma unei lovituri de lance în ochi, primită într-un turnir) nu sînt cu mult mai bogat reprezentate decît într-o ...enciclopedie și au doar o importanță secundară. Și unele și altele sînt un „decor“, în fond, neglijabil.

S-ar mai putea explica și altfel faptul că autoarea a ales, pentru opera ei, un cadru istoric. S-a observat că, în secolul clasic, «realitatea prezentă este descalificată și, în general, „surghiunită“ în comedii și farse ; trecutul, dimpotrivă, este valorizat și chiar sacralizat» [8]. În cazul unui roman ca acesta, cadrul istoric ca pretext devine cu atît mai evident.

1. Personajele

Interesul romanului se află în înfruntarea psihică dintre cele trei personaje din prim-plan — doam-

[7] Michel Butor, *Repertoire*, I, Paris, les Editions de Minuit, 1960, p. 74.

[8] Alain Niderst, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973, p. 15.

na de Clèves, principele de Clèves și ducele de Nemours.

Este surprinzător să constatăm că tocmai personajul în modul cel mai evident confruntat cu limita, acela care ar fi justificat în mai mare măsură comparația romanului cu o tragedie raciniană, domnul de Clèves, acest personaj a fost neglijat de analiza critică. El este poate o „cheie" pentru a descifra psihologia omului (caracterului) clasic.

În *Idealul clasic al omului,* Tudor Vianu scria că „un caracter, în sens clasic, este întruparea unui concept moral" ; „gelozia, fidelitatea, onoarea, avariția, mizantropia, impostura ș.a.m.d.... nu sînt propriu-zis niște stări sufletești, ci concepte morale... Romantismul, introducînd caracterele excepționale, părăsește cu desăvîrșire poziția pe care o ocupase clasicismul mai înainte". Teoretic, poate adevărat, dar personaje excepționale ca Horace și Hermiona, Polyeucte și Athalie, Dom Juan și Alceste, doamna de Clèves și Nemours se sustrag acestei reguli. Principele de Clèves — de asemenea. El profesează idei „clasice", dar se comportă ca un „romantic".

Întors de la Paris la Coulommiers, unde doamna de Clèves se retrăsese după moartea mamei sale, principele îi povestește nefericitele întîmplări ale prietenului său Sancerre și-i relatează discuția cu el : „i-am mai spus apoi că dacă ea (doamna de Tournon, n. n.) nu s-ar mai simți atrasă să se căsătorească cu el, sau dacă i-ar mărturisi că iubește pe altul, el nu trebuie să se înfurie, nici să se plîngă ; ci ar trebui să-i păstreze doar stimă și recunoștință. Îți dau, i-am spus, sfatul pe care l-aș urma și eu ; căci sinceritatea mă mișcă într-atît, încît dacă iubita mea, ba chiar soția mea mi-ar mărturisi că-i place un bărbat, aș fi mîhnit fără a fi mîniat. Aș renunța la rolul de amant sau de soț, pentru a o sfătui și a o plînge". Iar mai jos : „I-am spus că atît timp cît mîhnirea lui rămăsese în limitele omenești, l-am în-

țeles și am luat parte la ea, dar n-am să-l mai plîng, dacă se lasă pradă desperării și își pierde rațiunea“ *).

Acest pasaj satisface în mare măsură „definiția“ clasicului și corespunde imaginii „oficiale“ (de la curte) a principelui de Clèves. Niderst observa că, dincolo de portretul convențional pe care i-l face autoarea în primele pagini ale cărții, „se discerne un alt om, în același timp, impetuos și rezervat“, că, o dată cu el, „o ființă subterană se impune...“. Trebuie adăugat însă că această ființă subterană se impune nu numai împotriva portretului sumar și convențional de la începutul romanului, ci mai ales în contradicție cu propriul portret la care ține și pe care și-l face principele însuși. E de presupus că domnul de Clèves nu se cunoaște și că astfel imaginea convenabilă (conformă convenienței) concordă cu imaginea lui despre sine. Așezat însă în situație (confruntat cu existența adevărată), el își pierde echilibrul și înțelepciunea ; păstrează totuși anumite conveniențe. În scena mărturisirii, domnul de Nemours, care asistă nevăzut de cei doi, „nu pierdea un cuvînt din cele auzite ; și ceea ce spusese doamna de Clèves nu-i stîrnea mai puțină gelozie decît soțului ei“. Principele, neliniștit și bănuitor, începe să nesocotească sfaturile date nu cu multă vreme înainte lui Sancerre : „— Ah ! Doamnă, reluă brusc domnul de Clèves, îmi este greu să vă cred. Îmi aduc aminte ce încurcată păreați în ziua cînd vi s-a pierdut portretul. L-ați dat, doamnă, ați dat acest portret care îmi era atît de scump și care pe drept cuvînt mi se cuvenea. Nu v-ați putut ascunde sentimentele ; iubiți, asta se vede ; virtutea dumneavoastră v-a ferit de mai mult“.

Adevărata răsturnare a vechiului său personaj se produce mai tîrziu, cînd principele crede că doamna de Clèves vrea să tăinuiască o vizită a ducelui de

---

*) *Folosim ediția românească a romanului, în traducerea lui Demostene Botez, București, E.L.U., 1966.*

Nemours. Trăind în exces, ca multe alte personaje clasice, domnul de Clèves așteaptă ca partenerul său să-i ofere „imposibilul" : „v-ați înșelat, îi spune el soției sale, a-ți așteptat de la mine imposibilul, așa cum am așteptat și eu de la dumneavoastră tot imposibilul..." Principele a parcurs spectaculos întreaga distanță care-l separa de ceea ce, la început, părea contrariul său : „ați uitat oare, continuă el, că vă iubesc nebunește și că sînt soțul dumneavoastră ? Una singură din aceste două situații te poate duce la disperare ; ce nu pot face amîndouă împreună ?... Sînt în prada unor simțăminte violente și confuze, cu neputință de stăpînit... În sfîrșit, în mine nu mai e nici liniște, nici rațiune". Transformarea aceasta se desăvîrșește după „aventura" ducelui de Nemours la Coulommiers, aventură despre care principele are știri ambigui de la „spionul" său. Rațiunea sa era, în parte, întunecată de suspiciune, dacă dintr-o informație ca aceasta : „N-am nimic să vă spun, răspunse gentilomul, din care v-ați putea face o idee sigură", etc., el ajunge la certitudinea infidelității soției sale. „Domnul de Clèves nu putu rezista deznădejdii ce-l copleșise. În aceeași noapte se îmbolnăvi, cu febră mare și atîtea complicații, încît chiar din primul moment boala se anunța a fi extrem de primejdioasă". El este unul dintre puținii eroi clasici care se îmbolnăvesc de deznădejde și care mor de o durere psihică, de gelozie.

Principele de Clèves este cel mai inconstant personaj al romanului, mai inconstant decît ducele de Nemours care este obiectul unei metamorfoze comparabile cu aceea a adversarului său.

Ca și Oreste, care-i părea lui Pylade a nu mai fi el însuși, Nemours îi apare Vidamului de Chartres „atît de schimbat, încît nici nu-l mai recunoaște". Ducele însuși face teoria acestei metamorfoze : „Marile dureri și pasiunile violente, se grăbi să răspundă domnul de Nemours, schimbă profund sufletul omu-

Scanned with OKEN Scanner

lui ; astfel și eu nu mă mai recunosc de cînd m-am întors din Flandra".

În ciuda numeroaselor probe pe care romanul le oferă, Alain Niderst afirmă că „domnul Nemours nu s-a schimbat. Ni se arată, simplu, ceea ce devine un prinț sociabil, atunci cînd este într-adevăr îndrăgostit. Agrementele sale exterioare subzistă...". Portretul pe care i-l face Doamna de La Fayette la începutul cărții „nu este contestat, ci completat prin acțiune". Numai în mod aparent, adăugăm noi, ducele își păstrează vechile agremente : în fapt, el începe să-și neglijeze unele dintre vechile sale relații, devine gînditor, chiar melancolic, deși încearcă (fapt notabil pentru un caracter spontan ca al său) să păstreze un minimum de convenienţe. Cele mai multe elemente ale portretului psihic inițial sînt contestate de desfășurarea faptelor. Iată portretul : „Nu era doamnă sus-pusă la curte, care, în dorința de a străluci în ochii curtenilor, să nu fie măgulită de a-l vedea atras de farmecul ei ; puține dintre acelea de care s-a atașat puteau să se laude că i-au rezistat și chiar multe altele, cărora nu le arătase nici un semn de dragoste, nu se puteau stăpîni să nu-l iubească. Era atît de fermecător și atît de galant, că nu putea refuza nici o atenție acelora care se străduiau să-i placă. Astfel, erau multe femei cărora le spunea vorbe măgulitoare, dar era greu de ghicit pe care o iubea cu adevărat. Se ducea adeseori la regina-delfină ; frumusețea acestei principese, drăgălășenia ei, grija ce avea de a place tuturor și considerația deosebită ce-o arăta principelui lăsaseră uneori să se creadă că el îndrăznea să ridice ochii chiar și asupra ei".

Deși doamna de Clèves și ducele de Nemours știau unul despre celălalt suficiente lucruri, momentul în care s-au cunoscut (la balul de la curte) a fost resimțit de amîndoi, cum se spune, ca *un coup de foudre*. Ducele renunță la aventurile sale „don-juanești", o neglijează pe regina-tînără și chiar abando-

Scanned with OKEN Scanner

nează proiectul căsătoriei cu regina Angliei. Transformarea este vizibilă și domnul de Nemours o știe : „Multă lume, îi spune el doamnei de Clèves, a observat această schimbare și chiar ieri doamna-delfină îmi vorbea de asta".

Este, de asemenea, inexactă afirmația lui Alain Niderst că „această dragoste suprimă orice considerație morală". E adevărat că ducele, prieten cu domnul de Clèves, îl folosește pentru a se apropia de soția lui. Furtul portretului principesei de Clèves este totuși doar o imprudență care intră în regula „jocului". Mai mult chiar, în scena cu portretul furat, Nemours îi spune soției principelui : „Dacă ați văzut ceea ce am îndrăznit să fac, fiți atît de bună, doamnă, să mă lăsați să cred că n-ați văzut nimic ; nu îndrăznesc să vă cer mai mult. Și după aceste cuvinte, se retrase, fără să mai aștepte răspunsul". Distanța de la „celălalt" Nemours (care spunea „vorbe măgulitoare multor femei, dar era greu de ghicit pe care o iubea cu adevărat") pînă la cel de acum este frapantă. El „a învățat discreția" (Niderst), dar și decența, viața solitară. Ducele se dovedește constant în pasiunea lui, fapt neobișnuit chiar pentru alți nobili cu o reputație diferită de a sa. Viața domnului de Nemours a devenit alta, într-un fel „ilegală", oricum, tainică, deosebită întru totul de cea anterioară. S-ar putea susține contrariul opiniei citate anterior a lui Alain Niderst : această dragoste instituie, în ce-l privește pe duce, o serie de considerații morale ce-i erau necunoscute înainte. Momentul cel mai caracteristic este acela în care, la curte, se află ceva din secretul mărturisirii doamnei de Clèves. Deși principele de Nemours știa că principesa de Clèves nu avea nici o dovadă a amestecului său în această întîmplare, «se zbătea și el în ghearele unei mari neliniști. Nesocotința de a se fi destăinuit vidamului de Chartres și grelele urmări ale acestei nesocotințe îl făceau să sufere de moarte... Nu se putea consola de a fi făcut prea multe aluzii la

Scanned with OKEN Scanner

această aventură, care, deși pline de curtenie, i se păreau acum grosolane și ireverențioase... Tot ce-ar fi putut dori ar fi fost să-i vorbească, dar găsea că mai degrabă trebuia să se teamă de o explicație decît să o dorească. „Ce-aș putea să-i spun ? ! exclamă el pentru sine. Să-i mai explic ceea ce i-am tot explicat ? Să-i arăt că știu că mă iubește, eu care n-am îndrăznit nici măcar să-i spun că o iubesc ? Să-i vorbesc deschis despre marea mea iubire și astfel să apar drept om care a devenit îndrăzneț pentru că are speranțe ?... N-am nici o scuză, sînt nedemn de privirile doamnei de Clèves... Prin nesăbuința mea pierd fericirea și mîndria de a fi iubit de cea mai fermecătoare și mai demnă de stimă femeie din lume ; dacă aș fi pierdut această femeie fără să fi suferit și ea și fără să fi fost eu cauza acestei mari suferințe, m-aș consola ; *dar eu simt acum mai mult răul pe care i l-am făcut ei, decît răul ce mi l-am făcut mie*“» (s.n.). Nimic din egoismul și din ușurătatea pe care le presupune portretul inițial al personajului. Pasiunea îi dereglează ducelui existența. Raporturile lui cu viața sa sufletească se inversează : dacă înainte de a o cunoaște pe doamna de Clèves era stăpîn pe numeroasele „amoruri mici“ prilejuite de viața de la curte, dragostea aceasta, „duioasă și violentă“ în același timp, îl domină : „Ascultați-mă, doamnă, ascultați-mă, îi spune el principesei ; dacă nu din bunăvoință, cel puțin din dragoste pentru dumneavoastră și pentru urmările nebuniei la care m-ar duce negreșit o pasiune pe care nu mai sînt stăpîn“. Principele poate fi socotit un „desdichado“ *avant la lettre*, înrudit, într-un fel, cu Oreste. Despre el însuși, Nemours spune că „nu suferea de nimic altceva decît de marea sa desnădejde“. Am fi înclinați să credem că, odată cu ducele de Nemours și principesa de Clèves, apare, într-o primă schiță, reverie „romantică“. Sînt cel puțin două pasaje care ne susțin afirmația. În a doua noapte a ultimei sale „aventuri“ la Coulommiers, „deși domnul de Nemours nici

Scanned with OKEN Scanner

nu mai spera s-o poată vedea, nu se putu îndura să părăsească atît de curînd acel loc unde ea venea atît de des. Petrecu toată noaptea în grădină și găsi o oarecare mîngîiere privind măcar aceleași locuri pe care ea le privea zilnic". Mai tîrziu, după moartea principelui de Clèves, principesa, „nemaiputînd să rămînă singură cu gîndurile ei, ieși să ia aer într-o grădină la marginea orașului, unde credea că poate fi singură... După ce trecu printr-un crîng, zări la capătul unei alei, în locul cel mai dosnic al grădinii, un fel de pavilion deschis din toate părțile, spre care-și îndreptă pașii. Cînd se apropie, văzu întins pe bancă un om care părea cufundat într-o adîncă visare și recunoscu pe domnul de Nemours." Știm că, de mai multă vreme, ducele închiriase o cameră, în apropierea casei principesei. „De cînd pasiunea îi inspirase această cale de a o vedea pe doamna de Clèves, de mai multe ori dorise să fie recunoscut, iar cînd nu mai spera să aibă o asemenea bucurie, mergea să viseze în grădina unde-l găsise ea". Cititorul s-ar aștepta ca cei doi, ale căror suflete se aflau într-o discretă telepatie (doamna de Clèves pare, de altfel, că reacționează la o „informație" primită pe această cale, după ce descoperă, în prăvălia negustorului de mătăsuri, camera închiriată de duce), să se întîlnească și să-și vorbească. Dar starea de reverie a domnului de Nemours este mai puternică decît chiar realitatea care o determinase : „Fără să cerceteze de unde venise zgomotul auzit, se ridică de la locul lui și, ca să se ferească de cei care înaintau spre el, coti pe altă cale, făcînd o reverență atît de adîncă, încît nici nu văzu pe cine saluta".

Ducele de Nemours nu fetișizează valorile esteticii clasice : convenințele, datoria, etc. ; „...ce fantomă a datoriei *(fantôme de devoir)* puneți în calea fericirii mele ?", îi spune el doamnei de Clèves. El nu crede în „soartă" sau o ignoră. Atitudinile sale (aparent ilustrînd „idealul cavaleresc") sînt uneori mai curînd acelea ale unui om din secolul roman-

Scanned with OKEN Scanner

tic : devine singuratic, melancolic, se aventurează noaptea în căutarea femeii iubite, riscîndu-și reputația și chiar securitatea existenței, nesocotește rațiunea, este conștient de această stare a lui și totuși nu încearcă s-o depășească. Ducele anunță un tip literar care se generalizează un secol și jumătate mai tîrziu : s-ar putea spune că el prefigurează chiar tipologia „bărbatului fatal“ din literatura romantică. Domnul de Nemours pare să fi „învățat“ chiar unele atitudini din „arsenalul“ melodramei : „Credeți doamnă, îi spuse domnul de Nemours, aruncîndu-se la picioarele ei, că n-am să mă sfîrșesc aici...“, sau, în scena ultimei lor întîlniri, cînd principesa vrea să plece, „Domnul de Nemours se aruncă la picioarele ei, lăsîndu-se pradă marelui său zbucium sufletesc...“ Această „umilință“ este, desigur, încă una dintre „regulile jocului“, dar trebuie să vedem că, în astfel de momente (care nu sînt deloc rare și care, legate între ele, fac o existență), nu mai rămîne nimic din curteanul galant, superficial și „don-juan“, inconstant și indiferent, nerăbdător și locvace, a cărui viață era eminamente publică.

Alain Niderst distinge trei maniere diferite de prezentare a acestui personaj : aceea a elogiului liric din primele pagini, aceea a notațiilor seci, care ne înfățișează o pasiune exclusivă și uneori imprudentă, și aceea a unui nou lirism, „al inimii“ : „dezordinea și suferința, acțiuni fără scop“. Aceste trei „chipuri“ par să corespundă în parte felului în care principesa și-l înfățișează pe amantul ei ; trei fețe : cea mondenă, cea morală (destul de depreciativă), cea romanescă [9]. Este ușor de văzut că doamna de Clèves nu se dovedește un bun observator și nici un bun psiholog : vîrsta și pasiunea ei care, asemenea unor lentile, deformează imaginea adevărată a lucrurilor, o împiedică să fie. Domnul de Nemours este mai ales așa cum nu-l vede principesa. Un bun psiholog e

[9] *Op. cit.*, pp. 48-49.

principele de Clèves și, îndeosebi, ducele care o înțelege și o „clarifică" pe misterioasa doamnă de Clèves.

„Nimic nu s-a schimbat în principele de Nemours", reia Alain Niderst afirmația sa anterioară. La ultima lor întrevedere, doamna de Clèves se detașează de atitudinile frumoase și reveriile lui „pentru a reveni la portretul inițial" : afirmație aparent exactă, dar, în esență, neadevărată. Ultimele cuvinte pe care i le spune principesa sînt acestea : „Așteptați să vedem ce va face timpul. Domnul de Clèves abia și-a dat sufletul și această nenorocire este prea recentă pentru a putea judeca limpede. Consolați-vă cu gîndul de a vă fi făcut iubit de o femeie care n-ar fi iubit pe nimeni vreodată, dacă nu v-ar fi întîlnit ; credeți-mă că sentimentele pe care le am pentru dumneavoastră nu se vor stinge niciodată, că ele vor rămîne aceleași, peste voința mea. Adio, îi spuse ea ; iată o convorbire de care mi-e rușine ; puteți s-o povestiți domnului Vidam, și chiar vă rog s-o faceți". Obiectul pasiunii doamnei de Clèves nu este nicidecum „portretul inițial" al ducelui.

Alain Niderst comentează astfel ultimul paragraf al romanului, socotindu-l edificator pentru caracterul lui Nemours : „Prima frază, cu termenii săi activi, cu adjectivele și tristețea ei *(sa languer)*, este lirică și sentimentală. A doua este mai rece : ea presupune deja un fel de îndepărtare ; verbele ei ne readuc la zelul și la îndrăzneala pe care ducele le-a arătat odinioară. A treia regăsește pompa, distanța, și ducele de la curtea lui Henri II reapare aici". [10] Textul în discuție este următorul : „Pînă la urmă, principele a trebuit să plece copleșit de atîta durere, cîtă n-ar putea duce cu el decît un om care pierdea ultima rază de speranță de a revedea vreodată pe aceea pe care o iubea cu cea mai violentă, cea mai firească și mai întemeiată pasiune din cîte vor fi

[10] *Ibidem*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

fost pe lume. Totuși, încă nu se dădu cu totul bătut, și făcu tot ce crezu că ar mai fi fost în stare să o clintească din hotărîrile ei. În sfîrșit, ani după ani trecuseră, timpul și depărtarea (de fapt, „l'absence", n.n.) îi mai potoliră („ralentirent") durerea și-i stinseră pasiunea". Distingem și noi, în acest personaj, trei nivele concentrice : cel monden, cel al raporturilor cu prințesa și nivelul interior unde nu mai pătrunde nimic din existența curteană a prințului. Toate aceste nivele comunică între ele, cu o singură excepție, pomenită deja : nu obișnuințele vieții mondene domină existența sa interioară, ci invers. Ultimul paragraf al romanului nu este, cum comentează Niderst, o dispunere inversă a celor „trei fețe" ale principelui. Ducele de la curtea lui Henri II nu reapare aici. El a rămas în portretul pe care doamna de Clèves l-a abandonat (și l-a uitat) la Coulommiers. Prințul de Nemours însuși nu se mai poate întoarce.

O natură de excepție este și doamna de Clèves. Una dintre „definițiile" clasicului este poate această frază a principesei : „Recunosc, răspunse ea, că pasiunile pot să mă conducă, dar nu mă vor orbi". Dincolo de rabatul făcut convenienței, trebuie să vedem că această replică rămîne o „definiție" pe care n-o ilustrează cu adevărat nici doamna de Clèves. Personajul acesta trece prin numeroase momente de „orbire" : reconstituirea scrisorii vidamului, scena mărturisirii, ori aceea din fața tabloului lui Nemours, în pavilionul de la Coulommiers ș.a. Principesa rămîne în literatură așa cum o vede ducele : „...o femeie care recursese la un remediu atît de extraordinar" (mărturisirea) și așa cum îi spune el, în alt moment al acțiunii : „Dumneavoastră singură vă impuneți o lege pe care virtutea și rațiunea nu v-o pot impune".

Scanned with OKEN Scanner

Totul în existența ei este neobișnuit, excesiv : frumusețea, pasiunea, virtutea, orgoliul, întîmplările vieții. Nemours vede „extrema tristețe a doamnei de Clèves" ; principesa vorbește despre „încrederea extraordinară sau, mai bine zis, nebunească" pe care a avut-o, mărturisindu-i soțului ei pasiunea : „nu există în toată lumea, adaugă ea, o situație identică pentru o femeie ; nu există alta în stare de asemenea faptă" ; după moartea soțului ei, doamna de Clèves „aproape își pierdu mințile".

Pasiunea principesei este „nestăvilită și nebunească", așa cum o caracterizează ea însăși : doamna de Clèves știa „că era destul să-l vadă pe acel principe pentru a-i ierta totul și a i se spulbera orice hotărîre". Oscilațiile, contradicțiile sufletului, stările de criză (am fi înclinați să spunem : stările „romantice" ale clasicului) sînt frecvente. „După ce au trecut mai multe luni (de la moartea domnului de Clèves, n.n.), ieși în sfîrșit din acea *cumplită îndurerare* și trecu la o *stare de tristețe și de mare sfîrșeală*" ; sau : nu mai simți acea *tristă lîncezeală* cu care începea să se deprindă, ci *o cuprinse îngrijorarea și neliniștea*" (s.n.). Ceea ce este cu adevărat dominant la acest personaj, o nedesmințită constanță, e pasiunea. După moartea domnului de Clèves, într-o grădină de la marginea orașului, principesa îl vede pe domnul de Nemours. Scena ne este cunoscută. Textul Doamnei de La Fayette ne scutește de orice alt comentariu : „Ce furtună stîrni apariția aceasta de o clipă în inima doamnei de Clèves ! Ce pasiune adormită se redeșteaptă în inima ei și cu cîtă violență !" Am adăuga totuși că, uneori, pasiunea clasicului e mai „vinovată" decît cea a romanticului, principesa de Clèves și ducele de Nemours — mai „culpabili" decît, de pildă, personajele din *Raphaël* de Lamartine.

Una dintre scenele cele mai controversate ale romanului este aceea a mărturisirii. În epocă a existat o adevărată dispută *pro* sau *contra*. Un contempo-

Scanned with OKEN Scanner

ran, Bussy-Rabutin, socotea că „mărturisirea doamnei de Clèves este extravagantă". Pentru alți comentatori ai romanului, scena mărturisirii și prezența ducelui de Nemours sînt romanești și, din punct de vedere psihologic și logic, inadmisibile. În fond, mărturisirea, care, aparent, este, în mod exclusiv, efectul virtuții, deci al voinței, cînd se poate explica și prin prea-plinul pasiunii, prin slăbiciune, îl ucide pe domnul de Clèves. Alain Niderst scrie că principesa „se supune unei legi generale : «de a nu se căsători cu asasinul soțului ei»". Este necesar să ne reamintim aici afirmația domnului de Clèves în legătură cu drama lui Sancerre : „dacă... soția mea mi-ar mărturisi că-i place un bărbat aș fi mîhnit, fără a fi mîniat... etc." Această afirmație „cheamă", provoacă mărturisirea doamnei de Clèves. Remarcăm apoi momentul întoarcerii gentilomului care l-a urmărit pe ducele de Nemours. Fără a-l asculta cu adevărat, principele ia informația lui (mai mult o negație a posibilei întîlniri erotice dintre Nemours și doamna de Clèves) drept dovada infidelității soției sale. Moartea principelui este aproape o sinucidere. Deși dominată de pasiune, doamna de Clèves tinde mereu să-și fortifice virtutea și rațiunea. Simțul familiei, decența și pudoarea ei amintesc de Julie de Wolmar din *Noua Heloiză* : dar aici totul e autentic, neschematic ; acolo, domnul de Wolmar pare un „clasic", iar antiteza cu Julie suficient de rigidă. În romanul Doamnei de La Fayette, principele de Clèves este un *pendant* al personajului principal și, totodată, un element al echilibrului savant al cărții.

Refuzul final al doamnei de Clèves a determinat numeroase comentarii. S-a vorbit despre *La Princesse de Clèves* ca despre un „roman al orgoliului". „Doamna de Clèves, scrie Elena Vianu, e mîndră de a fi făcut un act de supremă sinceritate : confesiunea. Ea e hotărîtă să-și jertfească dragostea înaltei ei demnități. Dar pasiunea o află tot atît de dezarmată ca pe oricare dintre viitoarele eroine roman-

tice. Nici Nemours, nici Clèves, nici principesa nu-și pot stăpîni sentimentele, iar cei doi din urmă sînt uciși de patima lor. E adevărat că doamna de Clèves nu face nici un act potrivnic conștiinței ei. Dar această putere a eului nu e datorată nici principiilor morale, nici celor religioase, ci numai unei patimi care umple pînă-n margini sufletul femeii și îi acordă o duritate de diamant : e vorba de orgoliu“ [11]. S-a mai vorbit despre puterea voinței și despre voința de virtute, despre simțul datoriei și despre convenienețe etc. Analizînd toate faptele care ar explica finalul romanului, Alain Niderst conchide că hotărîrea principesei nu este motivată de *la bienséance*, că virtutea nu joacă nici un rol în deznodămînt, un deznodămînt care nu se explică în mod exclusiv nici prin simțul datoriei ci poate, în egală măsură, prin nevoia de liniște. „În orice caz, scrie Niderst, datoria nu este un capriciu trufaș ; ea nu este decît o virtute mai delicată care se sprijină pe nevoia de liniște. În conduita finală a principesei nu intră deci nici un orgoliu. Nimic cornelian (și, adăugăm noi, nimic din La Rochefoucauld *), ci, simplu, scrupule neînsemnate și aproape imaginare și o mare teamă de a nu mai fi iubită [12]. Aici se află poate punctul maxim al „realismului“ Doamnei de La Fayette, în această determinare „banală“ a unor naturi neobișnuite, în această dezlegare „cenușie“ a unor existențe strălucitoare și dramatice : nici rezolvarea fericită a crizei erotice, nici jurăminte făcute pentru veșnicie, nici despărțiri spectaculoase, nici moartea violentă.

Doamna de Clèves știa că nu poate învinge pasiunea pentru domnul de Nemours. După ce-l văzuse

[11] *Principesa de Clèves, Prefață*, ed. cit., pp. 13-14.

*) *Ar fi amuzant să credem, împreună cu André Le Breton că, în acest roman (rezultat, cum se spune, al unei fericite colaborări literare), „povestea“ doamnei de Clèves ar fi scris-o Doamna de La Fayette, iar „povestea“ lui Nemours ar fi scris-o La Rochefoucauld.*

[12] *Op. cit.*, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

în parcul de la marginea orașului, „simțea o pornire atît de violentă, încît l-ar fi iubit chiar dacă el n-ar fi iubit-o... Nici datoria, nici virtutea nu se mai opuneau sentimentelor sale ; toate obstacolele erau îndepărtate acum, iar din situația de altădată nu mai rămînea decît pasiunea domnului de Nemours pentru ea și iubirea ei pentru el". În ultima convorbire pe care a avut-o cu ducele, principesei i se pare prea puțin să invoce doar simțul datoriei : ea pare că-și așează înainte obstacole pe care se teme că le va învinge pentru ea ducele de Nemours. „Ceea ce cred că datorez memoriei domnului de Clèves, spune ea, ar fi încă prea slab ajutor, dacă n-aș fi susținută și de interesul propriei mele liniști..." Ca un ecou la o replică anterioară a ducelui („...ce fantomă a datoriei..."), principesa încheie : „Este adevărat, răspunse ea, că sacrific mult unei îndatoriri pe care închipuirea mea o exagerează. Așteptați să vedem ce va face timpul..." Dacă romanul ar fi fost scris de Corneille, probabil că aceasta ar fi ultima frază a cărții : Chimène nu avea nici forța și nici imaginația doamnei de Clèves.

În legătură cu hotărîrea finală a principesei s-a mai vorbit despre o „peur de l'amour" (Adam). Motivul principal al dramei doamnei de Clèves nu este, desigur, sfîșierea între voință și pasiune, motiv cam „automatic" în ce-i privește pe clasicii francezi, ci mai curînd confruntarea între patimă și teama de a-și asuma patima. „Dar bărbații, îi spune ea ducelui de Nemours în convorbirea lor finală, își păstrează oare pasiunea în asemenea angajamente eterne ? Pot spera să mă bucur eu de un miracol și pot eu oare să mă pun în situația de a vedea cum piere acea dragoste ce-ar fi toată fericirea mea ?" Această teamă de eros (mai puternică în prezența ducelui de Nemours) și nevoia de liniște rămîn argumentele finale ale principesei.

Sintetizînd, evoluția celor trei personaje centrale ale romanului, în raport cu schițele de portret ini-

țiale, ne oferă trei situații diferite : o adevărată metamorfoză (ducele de Nemours), un „retuș" al imaginii de la început și o confirmare a existenței interiorului (principele de Clèves), o *descoperire* și o autodescoperire a vieții autentice și „realiste" (principesa de Clèves).

2. Cadrul fizic. Natura pasiunii

Personajele principale ale romanului, ca și unele dintre cele din planul al doilea al acțiunii (Sancerre, regina-tînără, Vidamul de Chartres), cunosc pasiunea în formele ei tulburătoare, violente, devoratoare.

Întîmplările importante din viața personajelor se petrec în două spații diferite și opuse ca structură : *curtea și orașul* — spațiul „închis" specific clasicului (curtea, casa principelui de Clèves sau aceea a Vidamului de Chartres) și spațiul „deschis", din afara orașului (pavilionul de la Coulommiers și parcul de la marginea Parisului).

Unele personaje caută singurătatea și viața în natură („la țară"). Ducele de Nemours îi sugerează doamnei de Clèves, cînd principesa se retrăsese un timp de la curte, după moartea mamei sale, „că se ducea la vînătoare să viseze și nu lua parte la recepții fiindcă ea nu era acolo". De mai multe ori în cursul acțiunii, doamna de Clèves „dorește să plece la țară" : „avea nevoie să schimbe aerul", să se „apere" de domnul de Nemours, să evite viața obositoare de la curte. Personajele găsesc un anume „farmec" și o frumusețe aparte în acest cadru natural. „Doamna de Martigues nu văzuse niciodată Coulommiers ; rămase uimită de frumusețile de acolo și mai ales de farmecul pavilionului. Doamna de Clèves și ea își petrecună toate serile în pavilion. Faptul că rămîneau singure, noaptea, în cel mai fermecător ungher posibil..." Singurătatea și noaptea sînt uneori căutate de ecoul clasic, pentru reveriile sale : „Doamna de Martigues, care găsise Coulommiers minunat,

Scanned with OKEN Scanner

îi povesti despre toate frumusețile lui și se întinse la vorbă, descriind mai ales pavilionul din pădure și marea plăcere a doamnei de Clèves de a se plimba noaptea singură pe acolo". După ce asistase nevăzut la scena mărturisirii, pe domnul de Nemours „noaptea îl surprinse în pădure și cu greu găsi drumul spre castelul doamnei de Mercoeur. Sosi în zorii zilei". Altă dată, tot la Coulommiers, ducele „petrecu toată noaptea în grădină și găsi o oarecare mîngîiere privind măcar acele locuri pe care ea le privea zilnic".

De la ideea că romanul este, în principiu, ilimitat, că Doamna de La Fayette își lasă personajele să evolueze în locuri diverse, scăpînd astfel acelei „monotonii puțin rigide care convenea unei piese de teatru sau unei nuvele", Alain Niderst afirmă că „această libertate este, în același timp, adevărată și falsă. Doamna de La Fayette nu descrie aproape nimic". Nu trebuie să ne mire faptul că descrierile sînt sumare. Două personaje mai ales au prilejul să le facă, dar aceste două personaje sînt doamna de Martigues, o femeie mondenă, și domnul de Nemours, un om de lume, în momentul la care ne referim, nu mult deosebit de portretul său inițial. Ei nu aveau nici obișnuința și nici mijloacele adecvate unor asemenea descrieri. Chiar Doamna de La Fayette, ea însăși o femeie de lume, ocolește uneori descrierea cadrului natural : Ducele de Nemours, „cînd se simți liniștit de primele temeri, se arătă foarte curios să vadă și el pavilionul din pădure. Vorbi de el ca de unul dintre cele mai plăcute locuri de pe lume și chiar făcu o descriere atît de amănunțită, încît doamna de Mercoeur îi spuse că trebuie să fi fost acolo de mai multe ori, pentru a-i cunoaște atît de bine tot farmecul".

Cea mai amplă descriere este prilejuită totuși de prima „aventură" a domnului de Nemours la Coulommiers. O reproducem pentru această calitate a ei, ca și pentru rolul pe care, după cum vom vedea,

îl are în simetria construcției epice : „Pe cînd erau la o vînătoare de cerbi, domnul de Nemours se rătăci prin pădure. Întrebînd de drumul pe care trebuia să apuce, ca să se întoarcă, află că era aproape de Coulommiers. Cum auzi de Coulommiers, fără să se mai gîndească ce va face anume, apucă în goană în direcția arătată. Intră în pădure și se lăsă în voia calului pe niște drumuri bine întreținute care, după cum își închipuia, duceau spre castel. La capătul drumului urmat, găsi un pavilion ce avea un salon mare la parter și încă două încăperi mai mici, din care una da spre o grădină plină de flori, despărțită de pădure doar printr-un gard scund, iar cea de-a doua da spre o alee mare din parc". Descrierea este într-adevăr sumară, dar breșa în spațiul închis al literaturii clasice este deja făcută. S-ar putea spune că *Principesa de Clèves* anticipă întrucîtva (în mai multe sensuri, cum sugeram și mai sus), literatura preromantică. Personajele romanului părăsesc grădina „geometrică" a palatului de la Versailles, pentru grădina din afara orașului ori grădina pavilionului din pădure sau chiar pentru peisajul silvestru. Chiar dacă e limitată, libertatea (spațială) pe care și-o asumă romanul este una autentică.

Spațiul erosului este un spațiu privilegiat. Declanșată în universul închis de la curte, dar în public, pasiunea care îi stăpînește pe doamna de Clèves și pe ducele de Nemours se manifestă nestingherită mai ales în spațiul liber, deschis de la Coulommiers și din grădina de la marginea orașului. Se poate spune că „descoperirea" și aducerea în primplanul romanului a spațiului deschis, natural se produce prin eros. Este încă un fapt ce deosebește romanul de tragedia care nu reușise să spargă spațiul închis tradițional. Alain Niderst observa foarte bine că domeniul de la Coulommiers „nu semnifică numai solitudinea și căutarea liniștii ; cu pavilionul său, unde se află bastonul și portretul ducelui, cu aleea

Scanned with OKEN Scanner

sa de sălcii, unde el merge să plîngă, acest peisaj permite, de asemenea, expresia cea mai liberă și cea mai voluptoasă a iubirii“ [13].

Alain Niderst comentează cu subtilitate (unilateralizînd, totuși, întrucîtva) scena premergătoare mărturisirii. Domnul de Nemours ajunge la pavilion, venind din pădure, domnul și doamna de Clèves vin pe o alee din parc. „De o parte — ordinea, aleile, convenienţele. De altă parte — farmecul, dezordinea, florile, pădurea, pasiunea. Toată drama prinţesei este simbolizată în această geografie“ [14]. Adaug că dezordinea și pasiunea invadează spaţiul ordinii și al convenienţelor : exteriorul tinde să-și impună logica sa. Această „geografie“ și această „geometrie“ au semnificaţia lor mai amplă pentru evoluţia generală a literaturii epocii : romanul preromantic a fost dependent de toate aceste dezvoltări.

Dezordinea și pasiunea invadează într-adevăr ordinea lumii interioare. Un „semn“ al exteriorului este tabloul *Asediul oraşului Metz* (cu chipul ducelui de Nemours) adus de doamna de Clèves de la Paris la Coulommiers. Spaţiul erosului, creat ca un echilibru între interior și lumea din afară, este unul dintre cele două cabinete ale pavilionului, cel care dă spre grădină și spre pădure, cabinetul unde se ascunsese Nemours în scena mărturisirii. „Pare deci, scrie Niderst, că, în mod inconștient, ea își caută amantul în acele locuri în care el s-a ascuns într-o zi. Dar faptul acesta este chiar inconștient ? Acest cabinet, cu bastonul, canapeaua și tabloul asediului oraşului Metz a devenit camera în care virtutea se uită pe sine în voluptoase reverii... Cabinetul și canapeaua așteptau deci doi amanţi“. Limbajul telepatic despre care mai vorbeam pare a mai interveni încă o dată : principesa aduce în cabinetul de lîngă pădure doar un singur tablou dintre cele cîteva lu-

---

[13] *Ibidem*, p. 123.
[14] *Ibidem*, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

ate de la Paris, bastonul lui Nemours și coșulețele cu panglici. În noaptea celei de-a doua „aventuri" la Coulommiers, ducele o vede pe doamna de Clèves în singurul loc unde ea *trebuia* să se afle — cabinetul de lîngă pădure. Scena este, într-adevăr, dintre cele mai expresive : „...îndată ce ajunse în grădină, nu i-a fost greu să ghicească unde se afla doamna de Clèves. Văzu lumină în salonaș ; toate ferestrele erau deschise și, strecurîndu-se de-a lungul gardului se apropie cu un zbucium și o emoție ușor de închipuit. Se opri sub una dintre ușile cu geam ca să urmărească mișcările doamnei de Clèves. Văzu că era singură ; o admiră cît de minunat de frumoasă era și abia putu să-și stăpînească emoția deșteptată de apariția ei. Era cald, iar ea nu purta pe cap și pe piept decît părul ei legat la întîmplare. Ședea pe o canapea, cu o masă în fața ei, unde vedeai cîteva coșulețe cu panglici ; alese mai multe și domnul de Nemours observă că erau culorile purtate de el la turnir. Văzu că le înoadă pe un baston de India, de o formă puțin obișnuită, pe care-l purtase el într-o vreme și-l dăduse apoi surorii lui, de la care doamna de Clèves îl luase fără să pară a ști că aparținuse domnului de Nemours. După ce-și termină opera, cu o grație și o gingășie care făceau să se citească pe fața ei ce se petrecea în inimă, luă un sfeșnic și se apropie de o masă mare, rămînînd în fața tabloului *Asediul orașului Metz*, cu portretul domnului de Nemours. Se așeză și începu să privească acel portret cu o atenție și o visare pe care numai pasiunea poate să le dea". Elementele de decor din spațiul erosului sînt canapeaua, tabloul, panglicile, bastonul. Dacă riscăm să vedem în acest baston de India, „fort extraordinaire", un semn al fallusului, scena, fără orice alt amănunt, este chiar indecentă (s-a mai vorbit despre faptul că sexualitatea „se exprimă evident și aproape indecent la prințesă"). Sufletește, doamna de Clèves este, poate *malgré elle*, adulteră. În această scenă, ea „posedă" toate semnele care îl repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentau pe Nemours. „Nu este nevoie, desigur, scrie și Michel Butor, de o diplomă de psihanalist pentru a pătrunde și a gusta simbolismul acestei scene ; este exact același ca cel din poveștile cu zîne redactate în acel timp și, se știe, conținutul sexual al acelor povești este evident nu numai pentru noi, dar era evident, de asemenea, pentru oamenii secolului al XVII-lea... Spiritul prințesei lucrează în acest moment într-o zonă foarte obscură pentru ea însăși ; ca într-un vis, ea leagă panglicile în jurul bastonului și visul său se precizează puțin cîte puțin ; cel la care ea se gîndește, capătă un chip și ea pleacă în căutarea lui“ [15]. Dar principesa este protagonista unui eros *fără partener* : în viața ei conjugală erosul este, de fapt, absent, prin „absența“ ei. În relațiile cu ducele de Nemours, existența erosului nu este dependentă de prezența reală a celor doi amanți : „Doamna de Clèves întoarse brusc capul și, fie că toate gîndurile îi erau numai la acest principe, fie că el se găsea într-un loc unde bătea lumina și ea-l putea zări, crezu că îl recunoaște și, fără să mai șovăie, nici să se întoarcă spre locul unde se oprise el, intră în salonașul în care erau femeile însoțitoare“. În acest moment, principesa ia realitatea drept închipuire, după ce, cu puțin timp înainte (atunci cînd privea tabloul), luase închipuirea drept realitate. Spațiul „de echilibru“ despre care vorbeam impune, doar pentru scurtă vreme, și un echilibru psihic : „Poate că se temea tot atîta pe cît dorea să-l găsească acolo într-adevăr pe domnul de Nemours ; dar în cele din urmă rațiunea și prudența biruiră toate celelalte sentimente“... Realitatea, cum scrie Butor, „irupția realului în interiorul visului principesei“, prezența ducelui augmentează teama de a-și asuma patima. Retragerea din finalul acestei scene anticipă refuzul definitiv al doamnei de Clèves.

---

[15] *Op. cit.*, pp. 76-77.

Scanned with OKEN Scanner

În ce privește natura pasiunii și stările psihice ale personajelor, s-ar mai putea observa și o altă valoare modernă a romanului. O înstrăinare și un „gol" înstăpînesc uneori sufletul eroilor. După scena mărturisirii, doamna și domnul de Clèves „rămaseră cu inima și gîndurile mai înstrăinate și mai goale ca niciodată". În grădina de la marginea orașului, unde îl găsește principesa, ducele de Nemours se află în aceeași stare psihică. Finalul romanului nu oferă cititorului altă perspectivă.

Această sintagmă — *romanul clasic* — este aproape o contradicție de termeni : genul romanesc nu a fost cultivat în epocă (și nici nu era considerat de teoreticieni) ca un gen clasic. Nici originea, nici tradiția și nici structura romanului nu erau favorabile unei cristalizări clasice a genului. Dar *La Princesse de Clèves* este numai parțial o excepție, întrucît numeroase fapte reprezintă, după cum s-a putut vedea, tot atîtea „abateri" de la „disciplina" clasicismului. Romanul reprezintă totuși o *mentalitate* și chiar o *ordine existențială clasică*. Privirea autoarei nu descoperă un univers haotic și ilogic ci unul ierarhizat și logic. E adevărat că în această ordine existențială intervine haosul pasiunii, dezordinea sentimentelor, uneori temperate, de cele mai multe ori nestăpînite. Romanul Doamnei de La Fayette ilustrează poate cel mai bine o cunoscută opinie a lui André Gide : „opera clasică nu va fi frumoasă și puternică decît în rațiunea romantismului ei subjugat".

În alte țări, romanul este cu atît mai mult dependent de tradiția sa dublă — picarescă și pastorală. În afara romanului Doamnei de La Fayette, după *Don Quijote*, singurul roman din secolul al XVII-lea care a comportat de-a lungul timpului un interes statornic este *Der Abenteurliche Simplicissimus Teutsch (Aventurierul Simplicissimus german)*, 1668-1669, al lui Grimmelshausen, roman picaresc de factură barocă.

Scanned with OKEN Scanner

II. Ghennji monogatari

La cealaltă extremitate a continentului eur-asiatic, perioada Heian (clasică) a literaturii japoneze oferă șansa unui interesant paralelism în arta romanului.

Ghennji monogatari (Romanul lui Ghenji, aprox. 1004), scris de Doamna Murasaki, este considerat de Michel Revon (unul dintre marii cunoscători și interpreți europeni ai fenomenului literar nipon) „ca cel mai faimos produs nu numai al literaturii feminine, ci al întregii literaturi clasice" și chiar, adaugă el, „pentru cine privește lucrurile din punct de vedere indigen, drept capodopera literaturii japoneze în general" [16].

Privind lucrurile la nivelul literaturii generale, e bine să observăm, fără a neglija marile deosebiri de tendințe și de ritm între culturile aparținînd celor două arii geografice, *unde* se afla literatura europeană la începutul secolului al XI-lea. *Romanul lui Ghenji* (care anticipă cu mai multe secole proza psihologică modernă) trebuie socotit cu atît mai mult o capodoperă.

Numeroși critici japonezi au considerat opera Doamnei Murasaki o carte cu „cheie" în care cele mai multe personaje corespund unor persoane reale din epoca în care a scris autoarea. W. G. Aston citează opinia unuia dintre cei mai cunoscuți comentatori ai *Romanului lui Ghenji,* Motoori Norinaga, care observa că „toate aceste idei relevă ignorarea veritabilului obiect al romanului care este de a capta simpatiile noastre, de a ne interesa și a ne amuza prin reprezentarea vieții reale" [17]. Romanul pare astăzi mai „transparent" și mai accesibil decît altă dată, chiar cititorilor europeni. Apare astfel ca parțial inexplicabil regretul aceluiași W. G. Aston că în

---

[16] *Op. cit.,* p. 175.
[17] *Littérature japonaise,* p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

această carte, mai mult decît în oricare altă operă din literatura japoneză, „abisul care separă gîndurile și sentimentele noastre, limbajul nostru de acelea ale Extremului-orient creează un obstacol invincibil pentru a reda într-o traducere farmecul indiscutabil al originalului“ [18]. În ce ne privește, sîntem de partea opiniei lui Etiemble privitoare la accesibilitatea, prin traducere a marilor prozatori japonezi de la Murasaki Shikibu la Saikaku și Jippensha Ikku.

Murasaki Shikibu este un pseudonim : numele adevărat al scriitoarei (care trăiește aproximativ între anii 978-1016) nu este cunoscut, deși din epocă ni s-au transmis operele sau fragmente din operele unor scriitori mai puțin importanți, ale căror nume și pseudonime se știu cu exactitate, și în ciuda faptului că ea aparține celebrei familii Fujiwara, familie imperială ce a dat Japoniei nu numai numeroși oameni de stat, dar și mai mulți scriitori și savanți umaniști.

Murasaki Shikibu ar însemna Violeta a Protocolului. Reproducem aici, după Michel Revon, explicațiile rezumative din exegezele asupra acestui celebru pseudonim : le socotim instructive pentru felul în care erau supranumiți unii scriitori niponi. *Shikibu* exprimă ideea de „ceremonie“. *Murasaki* înseamnă „violet“ : după unii, culoarea glicinei, în limba japoneză „fuji“, primul element al numelui familiei Fujiwara („cîmp de glicine“). După alții, numele literar i-ar fi fost dat printr-o comparație măgulitoare „cu o delicată figură romanescă, Murasaki no Ué (Ué, în traducere aproximativă, ar însemna „doamnă“), care în roman personifică modestia *), blîndețea și toate virtuțile feminine“. „Nu voi fi departe de a crede, adaugă Michel Revon, că cele două explicații sînt adevărate în egală măsură, întrucît

[18] *Ibidem*, p. 95.

*) *Se spune, de altfel, și în Europa că „violeta este emblema modestiei“.*

japonezilor le place întotdeauna să găsească într-un singur cuvînt simboluri multiple“ [19].

Sînt cunoscute puține fapte exacte despre Doamna Murasaki : nici anul nașterii și al morții, nici împrejurările și locul unde a scris romanul. Se știe că a avut două fiice, una dintre ele, Daini no Sammi, autoarea probabilă a unei imitații după *Ghennji monogatari — Sagoromo monogatari.*

Doamna Murasaki a mai scris un *Jurnal* (o descriere a vieții de la curte) datînd din perioada cînd era doamnă de onoare a împărătesei Akiko.

Mai multe fapte extraliterare și literare le apropie, peste secole, pe Doamna Murasaki și pe Doamna de La Fayette : originea aristocratică, viața la curte, pe care și una și cealaltă a cunoscut-o în profunzime, calitatea de martor și de interpret al unei epoci de rélativă stabilitate social-politică și de adevărată strălucire artistică. Scriitoarea japoneză a lăsat mărturia unui *Jurnal,* cea franceză pe aceea a *Memorilor.* În sfîrșit, și una și cealaltă au fost femei savante, în accepția bună a termenilor.

Înainte de a nota similitudinile din planul literar, semnalăm, cu titlu de curiozitate, o coincidență : Doamna de La Fayette, ca și Doamna Murasaki, a avut doi copii, educației cărora și-a consacrat mulți ani.

Ghenji este un roman care nu folosește ca pretext o epocă istorică precizată, ci una oarecare. Cartea începe chiar cu această frază : „La curtea unui împărat (n-are nici o însemnătate cînd a trăit)...“ *) (În traducerea franceză a lui Michel Revon : „Je ne me rappelle plus en quel temps...“). Credem că Doamnei Murasaki i s-ar potrivi această remarcă a lui An-

[19] *Op. cit.*, p. 176.

*) *Tălmăcirea românească, aparținînd Henriettei Yvonne Stahl, s-a făcut după o traducere în limba engleză, București, E.L.U., 1969.*

toine Adam privitoare la romanciera franceză : „Mai degrabă decît o anecdotă a secolului precedent, Doamna de La Fayette a vrut să ne dea, în primul rînd, o imagine adevărată a acelei vieți de la curtea în care ea, timp de zece ani, a fost în mod intim amestecată...".

1. Un roman curtean „clasic"

Romanul lui Ghenji, roman al vieții de curte, ca și *Principesa de Clèves*, reflectă o imagine a epocii, în multe sensuri asemănătoare cu aceea din cartea Doamnei de La Fayette : libertinajul moravurilor, intrigile, rivalitățile diverse, ceremoniile, culisele existenței curtene, apetitul pentru amorul „ilegal", dincolo de convenințele și rigorile codului moralei oficiale. Înțelegem astfel remarca lui Michel Revon despre „realismul perfect" al unei povestiri care oferă cititorului „un veritabil tezaur de observații asupra moravurilor timpului și ale cărei cele mai mici detalii, totdeauna precise, vii, pătrunzătoare, evocă această veche societate din Kyôto, în zorii secolului al XI-lea, cu o asemenea sinceritate că un francez, după ce a studiat *Ghenji*, poartă în mintea sa o imagine tot atît de clară a curții de la Icijô, ca aceea a lui Louis XIV" [20].

În cele două opere trăiește o lume strălucitoare, al cărei fast se etalează la numeroasele serbări, de pildă, Festivalul frunzelor roșii, și baluri de la curte, în turniruri, concursuri sportive, cu prilejul încoronării unui nou rege sau a unui nou împărat, ori chiar cu ocazia nefericită a morții unui important personaj de stat. Se înțelege că prințul Ghenji, ca și prințul de Nemours, este victorios în toate întrecerile și turnirurile la care participă. De altfel, portretele celor doi sînt frapant de asemănătoare. Vidamul de Chartres „era singurul demn să fie comparat cu ducele

[20] *Ibidem*, pp. 178-179.

de Nemours, dacă cineva putea fi comparat cu el. Dar acest principe era o desăvîrșire a naturii ; cea mai neînsemnată dintre calitățile lui era de a fi omul cel mai frumos și mai falnic din lume. Ceea ce-l ridica deasupra celorlalți era vitejia fără seamăn, farmecul gîndirii, al înfățișării sale, al felului său de a se purta, cum nu s-a mai văzut decît la el ; avea o voioșie care plăcea deopotrivă bărbaților și femeilor, o minunată îndemînare la toate jocurile, un fel de a se îmbrăca pe care-l rîvneau toți, fără ca cineva să-l poată egala și, în sfîrșit, o ținută care te făcea să nu te uiți decît la el, oriunde apărea... puține (doamne) dintre acelea de care s-a atașat puteau să se laude că i-au rezistat și chiar multe altele, cărora nu le arătase nici un semn de dragoste, nu se puteau stăpîni să nu-l iubească". „Mulți oameni în toată firea, scrie și Doamna Murasaki despre Ghenji, cu o bogată experiență de viață, se minunau cum de în vremuri atît de decăzute se putuse naște o astfel de făptură... toți erau uimiți de frumusețea lui... Exercita asupra oamenilor o vrajă atît de puternică, încît cei ce-l cunoșteau erau gata să-i dăruiască tot ce aveau mai scump... Cu atît mai puțin îi rezistau doamnele care aveau prilejul de a sta de vorbă cu el și de a-l privi în voie... Nici una nu ar fi fost bucuroasă să piardă plăcerea de a-l primi... Era îmbrăcat cu o mantie dintr-o țesătură chinezească, albă, căptușită cu galben. Haina, de un roșu închis, avea o trenă foarte lungă. Demnitatea și grația cu care purta acest costum împărătesc... erau cu totul deosebite...". La balul de la curte, cînd ducele de Nemours și principesa de Clèves „începură să danseze, în sală se ridică un murmur de admirație". Dansul lui Ghenji de la Festivalul frunzelor roșii, „fu atît de frumos și de emoționant, încît, la sfîrșit, ochii împăratului erau umezi de lacrimi". Comparat cu ducele, prietenul său Vidamul (care „era frumos, voinic, temerar, generos, și toate aceste însușiri erau vii, sclipitoare ; cu un cuvînt era singurul demn să

Scanned with OKEN Scanner

fie comparat cu ducele...“), pălește. Comparat cu Ghenji, prietenul său To no Chujo „deși... îi întrecea cu mult pe ceilalți... atît prin isteține cît și prin frumusețe... era ca un pin de munte alături de un cireș înflorit“.

S-a spus despre *Romanul lui Ghenji* că este „realist“ în înțelesul deplin al cuvîntului. Nu trebuie să se creadă însă că elementul fantastic și cel romanesc lipsesc cu desăvîrșire. Numeroase personaje (prințul însuși) cred în spiritele-vulpi și în demonii care i-ar poseda pe oameni. Scena morții lui Yugao (una dintre favoritele lui Ghenji), în prezența acelei „fantome“ malefice judecîndu-l pe tînărul prinț, este dintre cele mai expresive. Dominantă rămîne însă, în toate capitolele cărții, imaginea „realistă“ a existenței. W. G. Aston observă că înainte de Doamna Murasaki „nu existau decît povestiri de mici dimensiuni și de caracter romanesc, mult îndepărtate de realitățile vieții cotidiene... Autoarea nu-și propune să-i înfricoșeze pe cititorii săi ; ea are o sănătoasă aversiune față de tot ceea ce este senzațional, supranatural, monstruos sau improbabil“ [21]. Vedem aici, în mare măsură, efectul disciplinei „clasice“. Termenul poate fi folosit, în acest loc chiar fără prea multe dintre rezervele pe care, de obicei, ni le impun proveniența lui europeană și faptul că el exprimă o *forma mentis* a vechiului continent. Doamna Murasaki însăși pare să ne permită : în capitolul al doilea al romanului *(Răchita)*, autoarea oferă personajelor sale prilejul unei discuții despre ceea ce, în termeni europeni, am numi *clasic* și *baroc*. Transcriem aici această pagină de o densitate și o profunzime remarcabile (ce depășește chiar, în amploarea ideilor și în claritate, celebra *Prefață* a lui Ki no Tsurayuki la *Kokinn-waka-shu)*, adăugînd că este surprinzător cum, după știința noastră, nici unul dintre comentatorii europeni ai romanului nu s-a oprit asupra ei.

[21] *Op. cit.*, p. 90.

„Cioplitorul în lemn poate dăltui tot ce dorește, dar produsele lui nu sînt decît niște *jucării trecătoare, pe care nu le iei în serios, deoarece nu sînt lucrate după nici un principiu sau vreo lege.* Dacă vremurile se schimbă, cioplitorul își schimbă și el stilul, și lucrează alte fleacuri, pentru a trezi interesul momentan. Există însă un alt gen de artiști, care muncesc cu mai multă seriozitate, căutînd să creeze *lucruri cu adevărat frumoase pentru folosul de toate zilele al oamenilor, dăltuindu-le după legile impuse de tradiție.* Creatorul acestor lucruri de valoare nu trebuie confundat nici o clipă cu meșterul dăltuitor de jucării neînsemnate. Și în atelierele pictorilor se află mulți artiști excelenți, faimoși pentru dibăcia lor în desene cu peniță... Dar *toți așternpe hîrtie subiecte menite să impresioneze și să trezească mirarea oamenilor. Unul pictează muntele Horai; altul, un monstru marin furios plutind pe valurile mării dezlănțuite; celălalt, animale sălbatice din Țara-de-dincolo-de-mare sau chipul unor demoni imaginari. Lăsînd frîu liber fanteziei, ei nu se gîndesc deloc la frumusețe, ci numai la felul în care ar putea uimi* privirile spectatorilor. Și, deși nimic din tablourile lor nu este real, totul este probabil. Dar dacă ar încerca să redea *munții și rîurile obișnuite, casele* așa cum sînt și cum le vedeți pretutindeni *cu frumusețea lor reală și armonia formei,* să deseneze simplu asemenea scene..., *cu toată grija cuvenită compoziției, proporției și altor asemenea elemente,* și-ar da seama că astfel de opere cer o pricepere deosebită chiar de la cei mai de seamă artiști... Același lucru se petrece și cu caligrafia; *unii își prelungesc liniile într-o parte sau într-alta, nădăjduind că înfloriturile lor vor fi în mod greșit interpretate drept mărturie a geniului lor. Dar, de fapt, un adevărat meșter al scrisului respectă echilibrul* și forma fiecărei litere..." (s.n.). Ideile din acest pasaj au cîteva accente principale: bunul simț „clasic" afirmă necesitatea în artă a unor „principii" și „legi" (care, în opinia Doamnei

Murasaki, ar fi concordanța cu „realul", „utilitatea", „frumusețea reală", „armonia formei", „proporția", „echilibrul", „compoziția", „și alte asemenea elemente"), cum scrie autoarea, ca și raportarea la tradiție. Bunul simț clasic se opune gustului „baroc" : fantezia neînfrînată, excesul imaginarului, „monstruosul", „înfloriturile" stilistice, tendința de a uimi. Dincolo de alura polemică a pasajului citat, trebuie să vedem că Doamna Murasaki își definește aici propria ei *Weltanschauung* și natura operei.

2. Personajele

În *Romanul lui Ghenji* apar cîteva sute de personaje. Desigur, cele mai multe dintre ele sînt personaje „de fundal". Altele au un rol episodic. Rămîn în acțiune numeroase personaje, importanți bărbați de stat, membri ai familiei imperiale, oameni aparținînd diverselor categorii sociale (de la funcționarii provinciali de diferite ranguri, pînă la preoții și călugării buddhiști) și multe, foarte multe figuri feminine legate, într-un fel sau altul, de Ghenji.

Romanul Doamnei Murasaki urmărește evoluția personajului principal de la nașterea pînă la moartea lui ; ultima parte a cărții se referă la întîmplările petrecute după moartea lui Ghenji, întîmplări ai căror protagoniști sînt un fals fiu și un nepot al său.

S-a spus despre Ghenji că este „un Don Juan peu moral" (Revon). În ce-l privește pe Nemours, afirmația a fost, de asemenea, făcută și n-ar fi necesar să insistăm asupra inexactității ei.

Cele două personaje evoluează, fiecare în sensul opus celui indicat de *portretul* său, fiecare este protagonistul unei adevărate metamorfoze, prințul de Nemours spre o nebănuită statornicie (care contrazice alura sa inițială), prințul Ghenji, dimpotrivă, spre o nestatornicie specific don-juanescă. Nimic din portretul citat anterior nu presupunea această transformare. Adăugăm acum încă un fapt, poate mai expli-

Scanned with OKEN Scanner

cit : „Se zice că e așa de frumos, spune unul dintre personajele cărții, încît chiar și preoții bătrîni ca mine, străini de lucrurile lumești, privindu-l, uită păcatele și necazurile vieții de care s-au lepădat și se simt stăpîniți din nou de dorul de a trăi într-o lume unde sălășluiește atîta frumusețe".

Metamorfoza lui Ghenji este subită. Aparent nimic n-o determină și n-o explică. În capitolul al doilea al romanului, Ghenji strălucitorul (cum îl numise un ghicitor coreean) este deja un tînăr nobil cu funcții la curte. „Fiind căpitan în garda împărătească, stătea aproape tot timpul la palat, iar aparițiile lui atît de rare la Sala Mare (casa socrului său, n.n.) erau interpretate ca o mărturie a unei patimi tainice care-i robise inima. Dar pe el nu-l interesau deloc *amorurile frivole, obișnuite și indiscrete ale camarazilor săi* și apoi, *datorită unei trăsături stranii a caracterului său,* de fiecare dată cînd, destul de rar, *i se întîmpla ca, în ciuda rezistenței sale, să se îndrăgostească de cineva, era amestecat în încurcăturile cele mai mari și de necrezut*" (s.n.). Ghenji — indiferent la amorurile frivole și dotat, prin caracter, cu o rezistență aparte în fața erosului. La acestea, se adaugă un fapt important : ghicitorul coreean, consultat în ascuns de tatăl său, împăratul, i-a prezis tînărului prinț nefericire și faimă. „Ghenji Strălucitorul, scrie Doamna Murasaki, știa prea bine că omul care poartă un asemenea nume nu scapă de priviri scrutătoare și de critici necruțătoare... De teamă ca nu cumva peste veacuri să apară ca un pierde-vară, fără nici un rost pe lume, și știind că cele mai ascunse fapte ale sale vor ieși la lumină, se vedea silit să se poarte totdeauna foarte prevăzător și să păstreze măcar în aparență o ținută cît mai onorabilă. De aceea nu a avut parte de nici o aventură romantică, așa că pînă și Katano no Shosho (eroul unei povestiri populare, n.n.) ar fi rîs de poveștile amoroase din viața lui". Există deci o concordanță între rațiunea și voința lui Ghenji și caracterul său. Poate fi, de ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea, adăugată aici și o anume „teamă“ de eros determinată de acea „stranie trăsătură“ de caracter ce-l implica „în încurcăturile cele mai mari și de necrezut“. „Patima tainică“ pomenită mai sus era însă adevărată : Ghenji o iubea pe noua (atunci) favorită a împăratului (tatăl său) — Fujitsubo. Cel dintîi capitol al romanului este intitulat *Kiritsubo*, după numele mamei lui Ghenji, prima favorită a împăratului. Moartea ei îl lasă neconsolat pe împărat multă vreme, pînă cînd o doamnă de la curte îi vorbi despre Fujitsubo ca despre singura persoană „într-adevăr de o rară frumusețe“ „care ar putea fi asemuită cu răposata doamnă“. Cînd a fost adusă la curte, împăratul „fu silit să recunoască faptul că exista o asemănare uluitoare între ea și iubita lui“. Ghenji „nu-și mai amintea de mama sa, dar de la o bătrînă doamnă de onoare află cît de mult semăna tînăra prințesă cu ea ; vorbele bătrînei doamne puseră stăpînire pe imaginația lui copilărească, trezind în el dorința de a se împrieteni cu Fujitsubo și de a trăi în preajma ei. Într-o zi, împăratul îi spuse lui Fujitsubo :

— Nu fi uricioasă ; se ține după tine, pentru că a auzit că semeni mult cu mama lui. Să nu crezi că e necuviincios, poartă-te frumos cu el. De fapt, semănați atît de mult la trup și la trăsături, de parcă ai fi într-adevăr mama lui.

Și astfel, deși era încă un copil, răpitoarea ei frumusețe puse stăpînire pe gîndurile lui și simți pentru prima dată fiorul dragostei“.

Ghenji este implicat într-un adevărat complex matern. Întreaga sa existență e dominată de „chipul“ mamei sale. Prima sa mare pasiune, hotărîtoare, dealtfel, în viața prințului, dragostea pentru Fujitsubo, este dependentă de „fantoma“ lui Kiritsubo (ca și pasiunea împăratului pentru noua sa favorită). De asemenea, dragostea pentru Murasaki no Ué (în concepția autoarei, prototipul femeii ideale) care pare să fie o „proiecție“ a lui Fujitsubo (numele însuși,

Scanned with OKEN Scanner

Murasaki, este acela al culorii glicinei — *Fuji*). Ghenji o cunoaște pe Murasaki într-un moment de criză : depășirea crizei coincide cu noua etapă pe care o marchează în existența sa apariția acestui personaj. „Fetița... avea trăsături desăvîrșite, dar părul era cu totul deosebit : cîrlionți pe tîmple, restul fiind pieptănat copilărește de pe frunte spre spate, ceea ce lui Ghenji i se păru de o nemaipomenită frumusețe. În timp ce o privea întrebîndu-se cum va arăta cînd va fi mare, își aminti deodată că seamănă mult cu o ființă pe care el o iubise din tot sufletul (cu Fujitsubo, de altfel, cum precizează Doamna Murasaki mai tîrziu, mătușa ei, — n.n.) ; și descoperind asemănarea, plînse în taină". Marile pasiuni ale lui Ghenji sînt cea pentru Fujitsubo și cea pentru Murasaki, de fapt începutul și sfîrșitul vieții sale sentimentale : după moartea lui Murasaki no Ué, prințul se retrage de la curte și moare. Și una și cealaltă se află sub „semnul" lui Kiritsubo, mama lui Ghenji.

Nu riscăm dacă socotim erosul lui Ghenji drept un eros narcisiac : „semănați atît de mult la trup și la trăsături, îi spune împăratul lui Fujitsubo, de parcă ai fi într-adevăr mama lui" ; dar el este unul predestinat incestuos. Faptul e, la început, mai puțin evident : pasiunea pentru Fujitsubo și pentru Murasaki no Ué. Mai tîrziu, din legătura sa cu Fujitsubo, viitoarea împărăteasă, Ghenji are un fiu pe care împăratul, crezîndu-l al său, îl numește moștenitorul tronului.

Destinul prințului este „anticipat" de ghicitorul coreean : „uimit de liniile din palma băiatului, (el) își arată mirarea, dînd mereu din cap, și zise :

— Are toate semnele unui bărbat hărăzit să ajungă în fruntea statului, și dacă aceasta îi este soarta, nu se va opri pînă ce nu va deveni un puternic rege sau stăpîn peste toată împărăția. Uitîndu-mă însă mai departe, văd că domnia lui va fi plină de greutăți și necazuri. Dar nici chiar dacă ar ajunge numai

Scanned with OKEN Scanner

mare dregător sau sfetnic al împărăției, nu-l văd fericit, pentru că va sfida semnele împărătești despre care am vorbit mai înainte". Alți ghicitori chemați de împărat confirmă spusele înțeleptului coreean. În consecință, Ghenji nu este numit prinț moștenitor al tronului : «Împăratul hotărî să nu-l lase pe băiat să pornească în lume la voia întîmplării... „Chiar și propria mea putere este foarte amenințată, își zise el, așa că cel mai important lucru ar fi să-l pun supraveghetor în locul meu, peste înalții dregători". Hotărînd să-i pregătească băiatului un viitor frumos, se ocupă serios de educația lui, căutînd ca aceasta să se desăvîrșească în toate ramurile artei și ale științei».

Împăratul se împotrivește destinului lui Ghenji, neștiind însă că izbînda sa este dependentă de „straniul caracter" și de complexul matern în care era implicat fiul său. De altfel, viața conștientă a tînărului prinț începe printr-o sfidare a „semnelor împărătești" : dragostea pentru Fujitsubo.

S-ar putea spune că, instinctiv, Ghenji tinde să se sustragă destinului său, să „evadeze" din complexul matern și să-și înfrunte caracterul. Așa se pot explica transformarea lui și foarte numeroasele sale aventuri erotice care-l îndepărtează și de Fujitsubo. Această „fugă" devine mai tîrziu conștientă : „Ghenji dorea o aventură care să-l scape, măcar pentru cîtăva vreme, de teroarea dragostei fără perspective, neîngăduite, care-l chinuia". Deși prințul are o disponibilitate erotică neobișnuită, nestatornicia lui donjuanească este mai curînd una cu „program". W. Gundert considera caracterul lui Ghenji „improbabil". Istoricul literar german nu neglijează faptul că Doamna Murasaki se temea ca eroul ei să nu fie înțeles drept un „ușuratic vînător de femei" : el pare a avansa astfel ideea că romanul are o anume tendință moralizatoare. Cei doi bărbați (Ghenji și Kaoru, falsul său fiu) îi servesc autoarei mai mult ca niște „sfori", „pentru a înșira toate situațiile

Scanned with OKEN Scanner

imaginabile ale vieții erotice și pentru a înfățișa astfel moravurile femeilor. Un personaj ca prințul Ghenji este eminent compatibil cu toate acestea“ [22].

Pentru înțelegerea caracterului lui Ghenji, care face întreg interesul romanului, „ocheanul critic“ ar trebui întors : numeroasele personaje feminine, cele mai multe episodice, sînt „sforile“ prin care autoarea angajează personajul titular într-un șir de experiențe existențiale definitorii.

Ghenji este o natură don-juanească. Asemenea Don-juanului european, el nu trebuie judecat doar după canoanele moralei comune. Nestatornicia și „frivolitatea“ personajului (despre care, în roman, vorbesc Dregătorul din dreapta, To no Chujo sau Koremitsu) se explică, așa cum opinează Basil Munteanu în legătură cu Don Juan, „nu printr-o simplă conformație fizică și morală, nici prin simple obstacole materiale... ci prin incapacitatea umană de adaptare și integrare în armonia universală“. Ghenji ilustrează, asemenea lui Don Juan, drama integrării în datele, în misterele, în scopurile ființei universale. De la Kierkegaard pînă la Albert Camus, s-a spus, într-un fel sau altul, despre Don Juan că este omul în ipostaza lui de învins. Ghenji este, de asemenea, în ciuda multor aparențe, omul în ipostaza lui de învins. Destinul s-a dovedit, încă o dată, mai puternic decît Ghenji însuși.

Personajul Doamnei Murasaki este departe de a fi un Lovelace japonez : nu are nici cinismul, nici indiferența, nici perversitatea personajului lui Richardson. Melancolic și reflexiv, obsedat de consecințele actelor sale, Ghenji afirmă chiar (paradox aparent) consecvența (statornicia) vieții sale sentimentale : „După cum știi și tu, îi spune el unei confidente, sentimentele mele nu se schimbă, și dacă lumea a avut vreodată impresia că nu sînt credincios, asta s-a întîmplat numai pentru că stăruințele

---

[22] *Die japanische Literatur*, Wildpark-Potsdam, 1929, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

mele au fost zădărnicite pe neașteptate din cine știe ce pricină". Doamna Murasaki scrie în alt loc (ea însăși fiind obsedată de necesitatea caracterizării „exacte" a personajului titular al romanului) : „În realitate, firea lui Ghenji nu-i îngăduia s-o uite pe nici una dintre ființele care-i plăcuseră vreodată". Ca într-o oglindă interioară, în care imaginile nu se suprapun, Ghenji, ca și Don Juan, păstrează amintirea numeroaselor figuri feminine cunoscute. Dacă Ducele de Nemours ilustrează abandonul unui „suflet baroc" și triumful „sufletului clasic" (el renunță la nestatornicie și la pasiunea schimbării), prințul Ghenji verifică, prin natura sa don-juanescă, proveniența lui „barocă" : el folosește travestiul, își schimbă „măștile", este neliniștit și nestatornic, chiar dacă, dincolo de toate acestea, se poate bănui o consecvență a personajului cu sine și o constanță remarcabilă. Fără a triumfa, barocul intră și în „definiția" Don-Juanului japonez. Aventura continuă a prințului, asemenea celei a lui Don Juan, implică existența unui ideal ilustrat, în romanul Doamnei Murasaki, de Fujitsubo și Murasaki no Ué. Dar dacă numeroasele aventuri ale lui Don Juan slujesc realizarea acelui ideal, se poate spune că Ghenji, care are, *ab initio*, revelația idealului, încearcă, din aventură în aventură, să-l evite, să se sustragă astfel destinului. Fiecare nouă aventură îl apropie însă (teroare a memoriei) de idealul său : Ghenji se realizează ca tip (și ca destin) în măsura în care sfidează „semnele împărătești".

III. Structura romanului clasic

Romanul Doamnei de La Fayette are un rol similar cu acela al tragediilor lui Corneille : concentrează interesul estetic în *personaje*, în *caractere*. Acțiunea există *numai* pentru a ilustra caracterul sau chiar *dispare* în fața personajului relevat care rămîne el

Scanned with OKEN Scanner

însuși în abisul psihologiei sale. Numai în acest fel ea este, parțial, corneliană. Asemenea Doamnei de La Fayette, Doamna Murasaki este un romancier *conștient* : ea reflectează asupra artei sale, asupra tehnicii genului. Proza niponă a epocii anterioare abunda în acțiuni romanești care, aproape totdeauna, dizolvau personajul. Creatoarea lui Ghenji, dimpotrivă, „dizolvă" întîmplarea în esența caracterului romanesc. Unghiul privirii epice se schimbă adesea ; planul povestirii se „dedublează" : existența tainică a personajului titular apare în plină lumină. Doamna Murasaki afirmă chiar necesitatea acestui „strabism" epic : „Într-adevăr, nu a fost prea frumos din partea mea că am povestit cu atîtea amănunte lucruri pe care el (Ghenji) se ostenise să le ascundă, însă știam că dacă ați băga de seamă că lăsasem ceva deoparte, v-ați întreba pe bună dreptate pentru ce am făcut-o. La urma urmei, chiar dacă e vorba de un fiu de împărat, de ce trebuia să prezint în culori favorabile purtarea lui, lăsînd la o parte abaterile ? Și ați spune, bineînțeles, că toată povestea nu este o întîmplare adevărată, ci una ticluită de mine, pentru a influența judecata posterității. Așa cum stau lucrurile, se va zice despre mine că sînt bîrfitoare, dar nu pot face nimic ca să schimb această părere". Nevoia de *verosimil* pe care trebuie să o satisfacă romanul impune un anumit raport între acțiune și personaj. Autoarea *Principesei de Clèves* ilustrează, *avant la lettre*, concepția lui Henry James despre acest raport. Într-un articol cunoscut, *The Art of Fiction* (1884), romancierul american scria : „Ce este un personaj dacă nu determinarea acțiunii ? Ce este acțiunea dacă nu ilustrarea personajului ? Ce este un tablou sau un roman care *nu* este o descriere de caractere ? Ce altceva căutăm în ele, ce altceva găsim în ele ?" Romanul tinde deci, în concepția lui James, să realizeze *echilibrul* între acțiune și personaj. «Dacă amîndouă sînt legate indisolubil, comentează Todorov, un aspect este totuși mai impor-

tant decît celălalt : personajele. Caracterele, adică psihologia. Orice povestire este „o descriere de caractere“» [23].

Pentru a ajunge la înțelesul structurii romanului Doamnei de La Fayette, ca, de altfel, și al Doamnei Murasaki, este util să reluăm distincțiile lui Tzvetan Todorov privitoare la cele două tipuri de povestire : *psihologică și a-psihologică*. «Prima opoziție între povestirea preconizată de James și cea din *O mie și una de nopți* poate fi ilustrată astfel : dacă există o propoziție „X îl vede pe Y“, pentru James, important este X, pentru Șeherezada Y. Povestirea psihologică consideră fiecare acțiune ca o cale care deschide accesul la personalitatea celui care acționează, ca o expresie, dacă nu ca un simptom. Acțiunea nu e considerată în ea însăși, ea e TRANZITIVĂ față de subiectul său» [24]. În propoziția de mai sus — *X îl vede pe Y*, pe Doamna de La Fayette o interesează mai întîi X, dar apoi, și poate în egală măsură, și Y, pentru că, în acest *roman al privirii*, X (doamna de Clèves) îl vede pe Y (domnul de Nemours), în același timp în care Y îl vede pe X : „Se întoarse și *văzu* un om despre care, de la început, își spuse că nu putea fi decît domnul de Nemours, care pășea peste cîteva rînduri de scaune joase, ca să ajungă la locul de dans. Principele acesta arăta astfel, încît era greu să nu rămîi surprins cînd îl vedeai pentru prima oară, și mai ales în seara aceea, cînd grija cu care se gătise îi sporea strălucirea“. În aceeași frază, termenii narațiunii inversîndu-se, Doamna de La Fayette continuă : „dar era la fel de greu s-o vezi (în text, în original, după punct și virgulă : „mais il était aussi difficile de voir Mme de Clèves) pe doamna de Clèves pentru prima dată, fără să rămîi uimit.

---

[23] *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Univers, 1975, p. 190.
[24] *Ibidem*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

Domnul de Nemours fu *extrem de surprins de frumusețea ei*, iar cînd se apropie de ea, și ea-i făcu reverența, nu se putu stăpîni să nu-și arate uimirea". Se poate observa că nu actul privirii se află pe primul plan (deși verbul *a vedea* apare în acest pasaj de patru ori), ci *efectul* lui, *uimirea* (surprinderea) celor doi. Între X și Y, deopotrivă de importanți în acest loc al povestirii, acțiunea propriu-zisă se restrînge la maximum. Dacă *O mie și una de nopți* „ține de o literatură *predicativă*" (a-psihologică), *La Princesse de Clèves* ține la o literatură „subiectivă" : accentul nu cade aici pe „predicatul" ci pe „subiectul" (pe „subiectele") „propoziției". Între cele două „subiecte", „predicatul" tinde să se subțieze. De aici, poate în mod particular, quasi-absența actelor propriu-zise ale erosului.

Ghenji este, de asemenea, un roman „subiectiv" : numeroasele „predicate" (acțiuni) se anulează reciproc prin *cantitatea* lor și prin repetiție. Personajul iese „purificat" din fiecare nouă întîmplare, *eliberat* adică de multitudinea întîmplărilor anterioare, fără a fi lacom de întîmplări viitoare. El este mai curînd un „paseist" : evocă deseori imagini ale unor iubiri trecute — Utsusemi, Yugao — această voluptate a amintirii fiind, totodată, și un „exercițiu" de uitare. Prințul încearcă să se îndepărteze de Fujitsubo, deși el pare că vrea să se „întoarcă" la o *unică* întîmplare a vieții sale sentimentale. Acțiunea propriu-zisă a romanului tinde să se „etajeze", căpătînd aparent o anumită „autonomie" față de personajul titular. Nota din josul primei pagini a capitolului VI precizează : „întîmplările din acest capitol se petrec în același timp cu cele din capitolul precedent". Doamna Murasaki indică astfel extrema disponibilitate a eroului. Ghenji se detașează de întîmplările sale, independența lui este aceea a personajului care domină.

O a doua opoziție între cele două tipuri de narațiune ar fi cea determinată de cauzalitatea *nemij-*

Scanned with OKEN Scanner

locită a povestirii a-psihologice și cauzalitatea *mijlocită* a povestirii psihologice. «Prima ar fi de tipul „X este curajos = X sfidează monstrul". În a doua, apariția primei propoziții n-ar fi urmată de nici o consecință : dar, în cursul povestirii, X ar apărea ca unul care acționează cu curaj. Este vorba de o cauzalitate difuză, discontinuă, care nu se traduce printr-o singură acțiune, ci prin aspecte secundare ale unei serii de acțiuni, adesea depărtate unele de altele» [25]. Cauzalitatea difuză este un semn al „consecvenței" personajului : în cazul unui personaj clasic, faptul trebuie cu atît mai mult remarcat. Refuzul Doamnei de Clèves, una dintre principalele „acțiuni" ale romanului, ilustrează poate cel mai elocvent această cauzalitate difuză și multiplă totodată. Refuzul se explică prin rațiuni *interioare*, nu exterioare : prin *caracterul personajului*, nu prin factori mai mult din afară care țin de mediu, de convenințe adică, de automatismele și puritanismul vieții mondene. Apar astfel cu atît mai limitative sensurile (explicațiile) pe care le-a propus critica tradițională. O explicație din *interior* este, în același timp, și mai apropiată de nucleul literar al romanului.

În *Romanul lui Ghenji*, cauzalitatea difuză, mai evidentă chiar decît în *Principesa de Clèves*, determină nu numai o acțiune sau alta a *unui* personaj ci un *șir întreg* de personaje : Kiritsubo, Fujitsubo, Murasaki no Ué și, în raport cu ele, Ghenji. O anumită „trăsătură stranie" a caracterului lui Ghenji (cînd era îndrăgostit de cineva, cum spune el însuși, „era amestecat în încurcăturile cele mai mari și de necrezut") determină un halou de consecințe în care sînt implicați, în mod fundamental, Fujitsubo, împăratul, prințul moșteniton și, desigur, personajul titular al romanului.

---

[25]) *Ibidem*, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Cauzalitatea difuză găsește un suport în ceea ce s-ar putea numi tehnica „baudelaireană“ a *corespunderilor*. Între diferite scene din *La Princesse de Clèves* există un „sistem de vase comunicante“ : scena mărturisirii este „prevestită“, într-o anumită măsură, chiar provocată de „povestea lui Sancerre“ spusă, în același cadru, de domnul de Clèves soției sale. Atunci el îi face principesei o mărturisire : „Îți dau, i-am spus, sfatul pe care l-aș urma și eu ; căci sinceritatea mă mișcă într-atît, încît dacă iubita mea, ba chiar soția mea mi-ar mărturisi că-i place un bărbat, aș fi mîhnit, fără a fi mîniat. Aș renunța la rolul de amant sau de soț, pentru a o sfătui și a o plînge“. Principele numește astfel, fără să știe, nucleul dramei. Michel Butor observa că scenei mărturisirii îi corespunde o a doua care o reia, amplificînd-o : „este o a doua mărturisire, mult mai gravă, care se petrece în plină noapte...“, scena din cabinetul de la Coulommiers, cu doamna de Clèves în fața tabloului *Asediul orașului Metz* și cu ducele de Nemours contemplînd-o nevăzut.

Nu este singurul exemplu de *scene corespondente* : scenei în care principesa îl observă pe ducele de Nemours furînd portretul-medalion care o reprezenta *îi răspunde* cea în care doamna de Clèves ia la Coulommiers mai multe tablouri, iar în cabinetul ei din pavilion îl păstrează doar pe cel reprezentîndu-l pe duce etc.

În *Romanul lui Ghenji*, această rețea a „corespunderilor“ este și mai evidentă. Faptul ar avea poate o explicație în stadiul diferit al civilizației nipone din secolul al XI-lea cînd, de pildă, o boală gravă a prințului era tratată prin vrăji și descîntece.

Dintre episoadele corespondente care pot fi citate, îl alegem pe cel cu Yugao care *răspunde* „povestirii“ lui To no Chujo din capitolul al doilea al romanului : Yugao este doamna misterioasă din relatarea prietenului lui Ghenji.

Scanned with OKEN Scanner

În cartea Doamnei Murasaki există și *personaje corespondente*, legate prin „fire magice" : Kiritsubo-Fujitsubo-Murasaki no Ué. S-ar putea spune, de asemenea, că prințul moștenitor (falsul fiu al împăratului) și Kaoru (falsul fiu al lui Ghenji) sînt *personaje corespondente* în planul negativ al raporturilor „magice" dintre eroii romanului.

Tehnica epică a *corespunderilor* este o formă a ceea ce Borges numește *cauzalitatea magică* în roman. „...Problema centrală a romanului, scrie el, este cauzalitatea. Una dintre speciile genului, greoiul roman de caractere, imaginează sau orînduiește o înlănțuire de motive care își propun să nu se deosebească de cele din lumea reală. Cazul acestui roman nu este totuși cel obișnuit. În romanul descriind o succesiune continuă de vicisitudini, această motivare este improprie... O ordine foarte diferită guvernează, lucid și atavic, aceste motive : primitiva transparență a magiei.

Acest procedeu sau ambiție a oamenilon străvechi, Frazer a pus-o în legătură cu o lege generală și utilă, legea simpatiei care postulează o conexiune inevitabilă între lucruri aflate la distanță, fie pentru că aspectul lor este identic — magie imitativă, homeopatică — fie pentru că a existat anterior o apropiere între ele — magie prin contagiune" [26].

Exemple numeroase abundă în cărțile unor filosofi ai culturii sau istorici ai religiilor de la Frazer la Mircea Eliade. Borges oferă cîteva și conchide că „magia este încununarea sau coșmarul cauzalului, iar nu contrazicerea lui. În acest univers, miracolul e la fel de puțin străin ca și în acela al astronomilon. E guvernat de toate legile naturale și de altele imaginare". Borges transferă această *lege a simpatiei* din universul existenței primitive în universul romanesc : „aceeași armonie primejdioasă, aceeași cauzalitate frenetică și precisă guvernează și în roman.

[26] *Arta narativă și magia*, în *Antologia eseului hispanoamerican*, București, Univers, 1975, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

...Spaima că un fapt de care ne temem s-an produce prin simpla lui menționare este nepotrivită sau inutilă în asiatica dezordine a lumii reale, nu însă și într-un roman care trebuie să fie un joc precis de vigilență, ecouri și afinități“ [27]. Procesul cauzal magic „profetizează amănuntele“ și, după Borges, oferă romanului „unica onestitate posibilă“.

Numeam mai sus limbajul telepatic al personajelor centrale din *La Princesse de Clèves*. Sugeram, de asemenea, existența unei „simpatii“ între lucruri, la fel ca și între actele personajelor. În romanul Doamnei de La Fayette sînt motive și teme recurente : mărturisirea, tabloul ș.a. Povestea lui Sancerre „profetizează“ drama domnului de Clèves. Am mai observat că, mărturisindu-i principesei care ar fi comportamentul său în eventualitatea că ar fi trădat de amanta sau de soția lui, principele numește, fără să știe, nucleul dramei. El nu este un superstițios, nu crede în valoarea teleologică a cuvintelor. „Cuvintele, spune Borges, au ample repercutări“. Atingînd prin logos nucleul dramei, în acel moment latentă, el proiectează, dă o traiectorie dezvoltării ulterioare a faptelor. „I se prezisese regelui că va fi omorît într-o luptă de la om la om“, mai scrie Doamna de La Fayette, și întîmplarea se produce întocmai.

Romanul lui Ghenji este construit în întregime potrivit acestui principiu al cauzalității magice. Toate personajele principale ale cărții sînt dependente, în ciuda opoziției lor, de prezicerea ghicitorului coreean. Destinul lui Ghenji este înscris astfel sub semnul înfrîngerii. Cele mai multe aparențe contrare țin de acel plan al povestirii în care Ghenji încearcă să modifice traiectoria întîmplărilor predestinate. Dar destinul se împlinește întru-totul. Profeția se realizează pînă în amănunte. Ghenji a sfidat semnele împărătești ; el ajunge, mai tîrziu, mare demnitar, cînd fiul său era împărat etc. Fiecare eta-

---

[27] *Ibidem*, pp. 281-282.

Scanned with OKEN Scanner

pă a vieții lui este strîns dependentă de cea anterioară care a prevestit-o. *Legea simpatiei* acționează asemenea unei forțe primare, într-un univers închis, fără ieșire. Kiritsubo, deși nu apare ca personaj, exercită o atracție tutelară asupra multor personaje ale romanului, atracție care nu se explică, în toate cazurile, prin ceea ce numește Borges — magie prin contagiune și care nu este resimțită conștient decît de Ghenji și de împărat. Kiritsubo este o prezență magică mai mult benefică. Dar într-un con de umbră al ei, legea simpatiei îi păstrează pe prințul moștenitor și pe Kaoru : falsul fiu al lui Ghenji reprezintă semnul malefic al cauzalității magice.

O operă ca *Ghennji monogatari,* dependentă la toate nivelele ei de procesul cauzal „magic", e deci, după formula lui Borges, aplicată romanului ca gen, „un joc precis de vigilență, ecouri și afinități. Orice episod (într-o relatare îngrijită) este o proiecție ulterioară". Surprinde însă maniera în care a fost uneori tratată această carte în Europa. Georges Bousquet a numit-o pe Doamna Murasaki — „această plictisitoare Scudéry japoneză" — caracterizare care a fost însușită (cunoscut act de comoditate) și de alți comentatori ai fenomenului literar nipon : B. H. Chamberlain, de pildă. Gundert scria că „pe alocuri povestirea este monotonă și obositoare" și că „la numărul mare de aventuri erotice, repetițiile sînt de neevitat". Marele interpret japonez al romanului, Motoori, a atras atenția asupra faptului că amploarea operei nu este aceea a prolixității, că nimic nu este superfluu în detaliile abundente ale povestirii [28]. S-a mai observat că, deși erudită, Doamna Murasaki avea oroare de pedantism și de stilul căutat. Conștientă de „capcanele" modalității romanești pe care o cultivă, autoarea își face un program din a evita lungimile și episoadele trenante. Deseoni în-

[28]) cf. Aston, *Op. cit.*, p. 92.

tîlnim în *Romanul lui Ghenji* fraze ca aceasta: „Amănuntele planului, datorită căruia obținuse întîlnirea, ar fi o poveste prea lungă și plictisitoare; de aceea, așa cum fac totdeauna în asemenea cazuri, am socotit că e mai bine să le las deoparte". Un cititor atent al romanului ar putea observa că, împotriva unor aparențe, Doamna Murasaki sintetizează la maximum și o și afirmă: „Nu e nevoie să povestesc tot ce s-a întîmplat, spun doar că noaptea a trecut prea repede". Dacă ar fi fost un Richardson japonez (Aston scria chiar: „prin calitatea geniului său, ea seamănă totuși mai mult cu Richardson..."), nu și-ar fi refuzat voluptatea de a relata cele mai mici detalii ale întîmplărilor și ar fi „transcris" scrisorile protagoniștilor de la primul pînă la ultimul rînd. Dimpotrivă, Doamna Murasaki renunță la amănunte, simplifică, sugerează: „Scrisoarea cuprindea cuvintele de mai sus și multe altele, iar Ghenji, citind-o, se gîndi cu amărăciune la deșertăciunea și vremelnicia acestei vieți".

Deși Doamna Murasaki este creatoarea romanului japonez (care nu avea, la începutul secolului al XI-lea, o tradiție și nici nu oferea exemplul vreunei opere însemnate), *Ghennji monogatari* demonstrează o savantă tehnică a genului, o știință a echilibrului și arhitecturii romanești, o pătrundere a moravurilor și o capacitate de analiză psihologică ce îi îndreptățesc pe criticii japonezi să situeze această operă deasupra oricărei creații romanești extrem-orientale. Unii critici europeni au fost tentați s-o considere pe autoarea japoneză inferioară lui Cervantes, Fielding, Thackeray sau chiar lui Victor Hugo și... Dumas (Aston). O comparație istoric-literară cu oricare dintre autorii europeni citați ar fi mai mult inutilă. Mult mai eficace se dovedește un comentariu al *Romanului lui Ghenji* din perspectiva prozei moderne și apelînd la unele argumente de poetică structurală. Dis-

Scanned with OKEN Scanner

tingem în opera Doamnei Murasaki (în afara faptelor analizate deja) unele elemente de... *opera operta* (v. finalul capitolului al VIII-lea), ca și pasaje de analiză psihologică de o modernitate incontestabilă. Citățm unul dintre exemplele posibile : „Ea însăși trecuse vreme îndelungată prin senzații stranii. Avusese adesea senzația că, într-un fel oarecare, personalitatea ei se schimbase, de parcă era o străină pentru sine însăși. În ultima vreme, observase că hainele și părul îi erau îmbibate cu miros de semințe arse de mușțar și nu-și explica de unde venea. Făcu o baie caldă, își schimbă rufele și veșmintele, dar nu era chip să scape de miros. Era destul de neplăcută senzația de a se simți înstrăinată de propria-i ființă ; iar acum începea și trupul să-i dea senzații bizare. Schimbarea aceasta nu putea să nu fie observată de cunoștințele ei și desigur că discutau în spatele ei. Printre cei din preajma sa, nu era nimeni cu care ar fi putut vorbi despre asemenea lucruri și această frămîntare tainică agravă și mai mult starea ei de tulburare a minții".

Observăm apoi la Doamna Murasaki un procedeu epic fundamental, specific proustian, „maniera componistică iterativă" [29], desigur, fără rafinamentul și orchestrația scriitorului francez. Ca în *Jean Santeuil* sau chiar ca în *Recherche*, o caracteristică a textului în *Ghenji* este repetiția : se repetă scene (cu Ghenji ca personaj neschimbat, partenerul său fiind mereu altul), se repetă sentimentele lui, „se repetă" chiar unele personaje : Kiritsubo < Fujitsubo < Murasaki no Ué, se repetă, desigur, și unele episoade. Reluînd o observație privitoare la Proust („toate iubitele lui Jean, de la cele din extrema tinerețe la Françoise sau Charlotte, se vor uni în chipul etern al Albertinei" [30]), se poate spune că toate iubitele lui Ghenji, de la cele din extrema tinerețe, de la Fujitsubo sau

[29] cf. Mihai Zamfir, *Imaginea ascunsă*, București, „Univers", 1976, p. 55.
[30] Mihai Zamfir, *Op. cit.*, p. 57.

doamna Rokujo, se contopesc „în chipul etern“ al lui Murasaki no Ué. *

În cazul Doamnei Murasaki, maniera componistică iterativă slujește la construcția unui caracter (Ghenji) și a unui „prototip“ (Murasaki no Ué) și, de asemenea, sugerează cel puțin, oferă cadrul a ceea ce personajul titular al romanului (în perspectiva gîndirii zen-buddhiste infuzată discret în actele personajelor) numește prin „deșertăciunea și vremelnicia acestei vieți“.

Romanul clasic are o structură proprie, deosebită în toate sensurile de structura tragediei. Acolo unde genul romanesc s-a dezvoltat, în perioada clasică, paralel cu tragedia (ca în Franța), s-a putut crede că prestigiul teatrului tragic nu i-a lăsat indiferenți pe autorii de romane, că romanul „repetă“ structura piesei tragice. Impresia e dată, în ce privește *La Princesse de Clèves*, și de arhitectura perfectă a operei (părțile se asamblează „ca într-o tragedie“), de exactitatea „geometrică“ a scenelor, de simetria lor. În scena mărturisirii, de pildă, sînt trei personaje : Doamna de Clèves, Domnul de Clèves și Martorul care *nu este văzut*, dar *vede* : ducele de Nemours. Prezent (fără a fi numit) în mărturisirea principesei, el e prezent și la propriu (fără a fi văzut), în timpul și în spațiul mărturisirii, convocat prin „telepatie“ involuntară. În scena „erotică“ din partea a IV-a a romanului, sînt tot trei personaje : Doamna de Clèves, Domnul de Nemours și Martorul care *nu este văzut* și nici *nu vede*. Faptul este explicabil : prin el, ca „reprezentant“, e prezent în această scenă Domnul de Clèves pe care gelozia îl împiedică să vadă. Prezența lui e inutilă și ineficace : principele

*) *În timp ce cartea noastră se afla sub tipar, am aflat că René Sieffert a publicat traducerea integrală, în limba franceză, a romanului și că are în vedere comparația Doamna Murasaki — Proust.*

nu are acces în spațiul erotic de unde este exclus în scena mărturisirii.

De la impresia asemănării structurale între roman și tragedie, s-a ajuns la certitudini. S-a afirmat chiar că, în fond, în *La Princesse de Clèves* este aceeași structură ca aceea a tragediilor *Britannicus, Bajazet* și *Mithridate*, cea din urmă fiind mai mult apropiată de roman [31]. Prezentarea schematică a conflictului în *La Princesse de Clèves* ar fi următoarea :

A (Dl de Clèves)
↓
B (Dna de Clèves) ←—→ C (Dl de Nemours).

Înainte de a ne decide asupra asemănărilor sau deosebirilor de structură între cele două opere, alăturăm prezentarea schematică a conflictului în *Mithridate* :

A (Mithridate)
↓
B (Monime) ←—→ C (Xipharès)
↑
D (Pharance)

Deosebirile nu sînt numai de nuanță și nu s-ar putea spune doar că „diferențele în expozițiune explică diferențele în deznodămînt" (Niderst). Monime *nu* era căsătorită ci numai *promisă* lui Mithridate ; liniile de forță care se exercită asupra personajului principal feminin sînt mai numeroase și de altă natură decît în cazul romanului Doamnei de La Fayette. Xipharès o cunoscuse pe Monime mai de mult și nutrește față de ea o pasiune împărtășită. Pharnace o iubește și el și îi denunță pe cei doi lui Mithridate, care, *prin viclenie*, îi smulge lui Monime mărturisirea. Mithridate îi are în puterea lui pe Xipharès și Pharnace, fiii săi, și, de asemenea, prin Putere

---

[31] cf. Alain Niderst, *Op. cit.*, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

și prin forța erosului, pe Monime. El se sinucide — deci nu moare de gelozie — nu înainte de a permite căsătoria lui Xipharès cu Monime. Principele de Clèves nu-l are în puterea lui pe ducele de Nemours, iar doamna de Clèves, deși soția lui, nu este dependentă de el în aceeași măsură în care era Monime de Mithridate. Structura personajelor și natura raporturilor dintre ele determină factura diferită a celor două opere.

Deosebirile de structură între romanul clasic și tragedia clasică sînt însă mult mai evidente decît cele sugerate mai sus. În ce privește *fabula*, în tragedie nu se întîmplă „nimic" (atunci cînd cortina se ridică, înfruntarea dramatică este pregătită în toate datele ei) ; în roman se întîmplă totul. Numărul personajelor și al locurilor acțiunii sînt foarte numeroase în roman, față de tragedie. Acțiunea tragică se petrece într-un *spațiu închis*, penetrat numai prin moarte ; spațiul romanului este mai curînd unul *deschis*, în orice caz are mai multe breșe. Retragerea finală a principesei se produce în afara spațiului închis al curții.

Structura romanului clasic se conformează legilor interne, trăsăturilor specifice ale genului : cauzalitatea magică, „jocul" *corespunderilor*, caracterul *tranzitiv* al acțiunii față de subiectul său, tehnica repetiției (fundamentală în *Ghenji*, sporadic folosită în *Principesa de Clèves)* etc. De aici, arhitectura savant-austeră a operei, geometria iterativă a scenelor, frecvența sondajului psihologic, „exactitatea" caracterizării personajelor. Privirea romancierului clasic se exersează asupra unui univers logic, asupra unei lumi ierarhizate, obsedate de ordine și de măsură, dar cunoscînd formele ei de hybris, ilogicul și fantasticul ei.

Structura romanului clasic rămîne „aceeași", chiar dacă *Ghennji monogatari* este o varietate de *Bildungsroman* de mari dimensiuni, iar *La Princesse*

Scanned with OKEN Scanner

de Clèves este romanul unei crize (de unde și proporțiile limitate ale cărții).

Lectura paralelă a celor două opere verifică, la nivelul macrostructurilor literare, o idee a lui T. S. Eliot despre „comunitatea de gusturi" a epocii clasice care este, în același timp, adăugăm noi, și o comunitate de perspectivă, de privire asupra moravurilor, de exigență moralistă și, în planul artei, de disciplină romanescă.

Dar *Ghennji monogatari* și *La Princesse de Clèves* nu ilustrează numai rigorile și virtuțile romanului clasic, ci fixează o experiență estetică de care este dependentă întreaga dezvoltare ulterioară a genului.

Scanned with OKEN Scanner

ORIZONTURILE POEZIEI

Evul clasic nu a fost favorabil lirismului, deși tendințele lirice sînt adesea evidente în operele celor mai reprezentativi scriitori clasici. În *Ghennji monogatari* și în *Cugetările* lui Pascal, în tragediile lui Corneille și Racine, la Dryden, în comediile lui Molière și Wycherley, în paginile Doamnei de Sevigné sau în *La Princesse de Clèves*, e detectabil adesea un lirism conținut (rareori exprimîndu-se independent), diferit ca tonalitate și modalități, uneori un lirism „negru", tangent cu cel baroc, alteori, ca în unele tragedii raciniene sau ca la Doamna Murasaki și Doamna de la Fayette, „anticipînd" lirismul romantic. Această stare a lirismului clasic se explică prin cauze de ordin istoric și istoric-literar, prin evoluția diferențiată a formelor literare, prin tendința epocii de a favoriza genurile impersonale (comedia, tragedia, romanul, maxima etc.), printr-o disciplină artistică ale cărei „cuvinte de ordine" erau *măsura* și *echilibrul, obiectivitatea* și *cultul valorilor generale, al intelectului, apologia rațiunii*. Într-o epocă în care o frază ca aceasta — „eul este demn de ură" — era la modă, nu ne putem aștepta la apariția unor capodopere ale lirismului. În literatura franceză, marea poezie s-a refugiat în teatru și în fabulă. O excepție parțială de la această regulă face, în raport cu alte literaturi, literatura japoneză.

Scanned with OKEN Scanner

I. Poezia disciplinată (Malherbe)

În mod paradoxal, secolul clasic european începe totuși prin a fi liric : François de Malherbe (1555-1628) este primul său scriitor reprezentativ. Poetul ține, în bună măsură, de secolul al XVI-lea, prin simplitatea și naturalețea unor versuri, dar mai ales prin abundența și culoarea vie a imaginii. S-a observat că barocul „nu este absent din *Lacrimile sfîntului Petru*“ (subiectul, desfășurarea poemului, ritmul lui sinuos, antitezele și hiperbolele etc.). Despre opera de mai tîrziu a poetului, Jean Rousset scria că accentul «baroc într-o poezie care refuză barocul dovedește de-a dreptul că Franța secolului al XVII-lea, chiar în zonele sale cele mai clasice, nu scapă neatinsă de „extravaganța secolului“, că cele două curente antagoniste nu sînt totdeauna atît de inamice precum ne închipuim ; și că în Malherbe, barocul nereușit din epoca *Lacrimilor* nu a dispărut în întregime în poetul clasic. Ești uneori baroc fără voie» [1]. Această poezie „nehotărîtă“ se realizează mai ales în *Parafraza Psalmului CXLV* și în Odă lui *Ludovic al XIII-lea*. Dar Malherbe găsește liricii noului secol un stil și presimte mișcarea viitoare a sensibilității. Asemenea marilor scriitori care vor veni, el pare că nu înțelege viața naturii. Ca și pentru Corneille sau Molière, Boileau sau Racine, pentru Malherbe întîi există viața cetății. Faguet a afirmat totuși că poetul are sentimentul naturii : el s-a lăsat inspirat de peisajul floral („Fleurs de lis...“ etc.) sau de imaginea cîmpiei roditoare. Adevărata poziție a lui Malherbe este însă aceea în favoarea artei. Ceea ce s-a numit „triumful artei asupra naturii“, trăsătură specifică întregului secol clasic, găsește în opera lui Malherbe o expresie caracteristică :

„Beaux et grands bastiments d'eternelle structure,
Superbes de matière et d'ouvrages divers,

[1] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța*, p. 208.

Où le plus digne Roy qui soit en l'Univers
Aux miracles de l'Art fait ceder la Nature".

Mare parte din poezia sa este livrescă. „El a vorbit despre amor mai mult decît l-a resimțit... El a vorbit despre moarte : totdeauna se simte Horatius sau Seneca sau Biblia în spatele lui. El nu a variat deloc elementele poeziei sale : toate marile sale ode, către Henri IV, către Maria de Medicis, către Ludovic XIII, către ducele de Bellegarde, prezintă aceleași materiale și același argument : elogiul acțiunilor trecute, prezicerea prosperităților viitoare, dezvoltări morale și aplicații mitologice. Nici o dată n-a putut vorbi lui Henri IV fără să-i promită cucerirea Egiptului" [2]. Afectarea poeziei erotice, mai ales a celei căreia îi este protagonist, are o motivație psihologică specifică epocii : propriile sentimente trebuiau să apară rafinate, stilizate, trecute prin experiența culturii, deci onorabile și admisibile, pentru că erau publice. Erosul civilizației citadine era atunci un „enos public", purificat de „indecența naturalului". Dar Malherbe, dincolo de aparențele „poetului oficial", era o natură pasionată. O scrisoare către soția sa, prilejuită de moartea fiicei lor, îl arată altfel decît poezia lui : sincer, îndurerat, neglijînd convenienețele. Omul Malherbe dă poate o singură dată măsura a ceea ce ar fi putut deveni opera sa poetică, într-un sonet ocazionat de asasinarea fiului său (1627) :

„Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle,
Ce fils qui fut si brave et que j'aimai si fort..."

Temperamentul nedisimulat al poetului (la acea dată, un bătrîn de 72 de ani) este vizibil și în această invocație către divinitate, în care fiul său e comparat cu însuși Isus :

---

[2] Gustave Lanson, *Histoire...*, p. 359.

„O mon Dieu, mon Saveur, puisque, par la raison
Le trouble de mon âme étant sans guérison,
Le voeu de la vengeance est un voeu légitime

Fais que de ton appui je sois fortifié :
Ta justice t'en prie ; et les auteurs du crime
Sont fils de ces bourreaux qui t'ont crucifié"

Versuri ca acestea (nu tocmai frecvente în opera poetului) motivează o măgulitoare și neașteptată frază a lui Baudelaire : „Je connais un poéte, d'une nature toujours orageuse, et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de melodie, jette dans de longues extases".

Este un fapt cert (și nu aceasta este singura dovadă) că, așa cum s-a mai observat, poezia sa este mai „îngustă" și mai „seacă" decît natura sa. Începînd cu Malherbe se poate vorbi despre ceea ce francezii numesc *l'envers du Grand Siècle*, despre acea sensibilitate subterană fonțată de stilul existenței clasice să se disimuleze în adîncuri. Poetul se atașează deci și prin acest curent submers al sensibilității, veacului clasic. Este vizibil la Malherbe, „în alegerea ideilor și temelor un efort pentru a înlătura particularul și subiectivul : el alege subiectele în care spiritul său comunică cu spiritul public, subiectele de interes comun. El cîntă pacea redată Franței, ordinea restaurată odată cu monarhia, ura împotriva războiului civil și religios... El spune, de asemenea, mari locuri comune despre viață și despre moarte ; el le spune în aparență fără interes personal, ascunzînd particularitatea experiențelor sale sub impersonala demonstrație a adevărului general" [3].

Malherbe a fost un reformator al limbii și al poeziei. Cu el se încheie secolul al XVI-lea și începe un secol nou. S-a vorbit mult despre imitația antichității în clasicism. La o analiză mai atentă, secolul al XVII-lea se dovedește însă, încă o dată, indiferent,

[3] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu chiar ireverențios, față de antichitate. Este interesant de observat că, din nou, veacul clasic începe, și în acest sens, cu Malherbe. Autorul *Odei lui Ludovic XIII* nu se revendică din Pindar ; el pare mai aproape de oda horatiană, deși mai adevărat ar fi să spunem, împreună cu Robert Sabatier, că această poezie chiar, dictată de sentimentul morții, este una mai originală decît multe altele ale lui Malherbe :

„Je suis vaincu du temps, je cède à ses outrages...“.

Se știe că, pentru Malherbe, legea supremă în materie de limbă era uzajul contemporan și nu uzajul tradițional, în felul lui Clement Marot. Dacă în reforma poeziei ar fi procedat la fel, adică avînd ca model uzajul contemporan al sensibilității (dacă nu și-ar fi interzis, cum s-a spus, lirismul personal), Malherbe ar fi fost comparabil cu Pierre Corneille. El a dat curs însă doar parțial acestui uzaj, în favoarea valorilor raționaliste, de bun gust și unei exagerate griji pentru aspectul exterior al operei. Poeții care vor veni vor urma, în fapt, drumul deschis de Malherbe, mai atenți însă la avatarurile sensibilității. Pentru ei, „forma“ va fi mai mult un „joc“ bine învățat : ei vor avea mai mult răgaz pentru ceea ce numim forma interioară a operei.

II. Critica împotriva poeziei (Boileau)

Secolul lui Ludovic XIV nu a avut marea lui epopee, așa cum a avut-o secolul lui Augustus : *La Pucelle,* epopeea lui Chapelain, rodul a douăzeci de ani de trudă, a fost cel mai mare eșec al clasicismului francez. Explicația absenței unei mari epopei s-ar afla poate și în faptul că maturitatea lui Ludovic XIV (regele avea în 1661 numai 23 de ani) nu a coincis cu marea generație creatoare a epocii. Thibaudet scria că „dacă odată cu generația clasică a venit

Scanned with OKEN Scanner

momentul perfecțiunii, momentul sevei celei mai bogate a trecut... Lui Corneille și Molière le aparține natura creatoare. Lui Racine și Boileau — cultura formatoare. Corneille și Molière sînt capabili de cuceriri nelimitate. Se pare că Racine și Boileau trebuie să o ia de la capăt de fiecare dată. Orice om, și cu atît mai mult orice om de geniu, are un cont deschis de încredere în sine care-l însoțește rar de-a lungul întregii vieți. Racine și Boileau făceau parte dintre cei ce îl epuizează destul de repede“ [4].

Secolului clasic nu i-au lipsit, desigur, conștiințele poetice, chiar dacă uneori erau... false. Chapelain, de pildă, către sfîrșitul vieții, se considera „cel mai mare poet francez care a existat vreodată și cu cea mai trainică judecată.“ Ce înseamnă azi poezia lui Chapelain, știm. Boileau nu era nici el mai... modest. La întrebarea — „care sînt cei mai mari poeți ai vremii ?“ — el a răspuns : „Corneille, Molière și cu mine“. „Dar Racine ?“ a fost întrebat din nou ; „Racine e un om de spirit pe care l-am învățat să facă din greu versuri ușoare“, răspunde Boileau. Nimeni n-ar putea trage de aici concluzia că marelui critic îi lipsea simțul valorii. Dar dacă n-a greșit prea mult în ce-l privește pe Racine, a greșit în ce-l privea pe el însuși. [5]

Opera sa poetică se compune din *Satire, Epistole* și poemul *Le Lutrin (Strana)*. Poem eroi-comic, *Strana* este o operă „dublă“, nu ca valoare, ci ca intenție : continuă și, în același timp, nuinează un gen anacronic. Nota polemică este aici omniprezentă, ca, de altfel, în întreaga operă a lui Boileau. Valoarea poemului stă, ca urmare, nu numai în observația realistă și în stil, ci și în verva polemică a unor pasaje. *Strana* are în centrul său „războiul religios“ al secolului al XVII-lea. Dar sensurile lui sînt mult mai adînci și Boileau are în vedere nu numai disputele religioase, ci și pe cele literare sau filosofice. S-a vor-

[4] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, p. 336.
[5] cf. și Thibaudet, *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

bit despre vigoarea unor părți ale *Stranei*, dar această vigoare e una livrescă, poemul e opera unui om foarte cultivat, e „un poem critic, poemul unui critic“ (Thibaudet).

Boileau nu era o natură cu adevărat poetică. Gustave Lanson îl caracteriza ca pe un om căruia îi plăceau mesele bune și vinurile bune, bunii companioni, un om ironic și batjocoritor, econom și puțin senzual, foarte independent în spirit și foarte supus autorității. Este evident că sînt aici cîteva observații ușor inexacte sau prea tranșante care, chiar dacă ar fi întru totul exacte, nu l-ar arăta incompatibil cu poezia. Dar, cum scria tot Lanson, „problemele metafizice și ardorile mistice nu-l neliniștesc deloc : el este rațiunea însăși și are bunul simț cel mai pozitiv și cel mai practic“ [6].

Boileau nu era deci o natură poetică, dar a simțit și a înțeles poezia ; nu atît prin afirmație, cît prin negație și nu atît în *Arta poetică*, ci, mai curînd, în *Satire*. Scriitorul este congenital satiric ; el însuși spunea despre sine :

„Et dès qu'un mot plaisant vient luire à mon esprit,
Je n'ai point de repos qu'il ne soit en écrit“.

Aceste versuri nu-l definesc numai pe satiric ci indică și una dintre caracteristicile satirei sale — cultul cuvîntului.

O clasificare excesiv didactică a *Satirelor* le-ar disocia pe cele „burgheze“, de cele „morale“ și de cele „literare“ (manualele nu procedează niciodată altfel). Cele mai multe se referă însă la lumea literară și pot fi considerate, în mare, o „schiță“ a *Artei poetice*. Lor le datorează Boileau disgrația mediilor academice. Chapelain îl socotea dușmanul său personal. El a fost cel mai frecvent „subiect“ al satirei lui Boileau : dar Chapelain era simbolul unei anumite mode literare, al unei anumite literaturi — oficială, canonizată, de un orizont limitat. Încă o dată,

[6] *Histoire...*, p. 493.

o epocă (aceea a marelui clasicism) se despărțea rîzînd de trecutul ei. Revenirea, și în *Satira IX*, la un autor care n-ar fi meritat atîta osteneală (l-am numit pe Chapelain) se explică în primul rînd astfel:

„En vain, contre le Cid *un ministre se ligue ;*
Tout Paris pour Chimène à les yeux de Rodrigue :
L'Academie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.
Mais, lorsque Chapelain met une oeuvre en lumière,
Chaque lecteur d'abord lui devient un Linière ;
En vain il a reçu l'encens de mille auteurs,
Son livre en paraissant dément tous ses flateurs.
Ainsi, sans m'acuser, quand tout Paris le joue
Qu'il s'en prenne à ses vers que Phébus désavoue".

Satirele mai sînt semnificative și pentru definirea atitudinii lui Boileau, a caracterului său. Unii istorici literari n-au vrut să uite că Boileau a scris „epistole lingușitoare" la adresa lui Ludovic XIV. Se știe că el a început să se afirme ca un tip de opoziție. Un lingușitor ar fi trebuit să înceapă cu Chapelain. Faptul că a scris epistole dedicate regelui este un semn că poetul a cedat unei mode. Apoi, pentru Boileau, Ludovic XIV era în primul rînd un Mecena destul de comod ; în sfîrșit „odele" erau un pretext de artă. Trebuie, de asemenea, să mai observăm că satiricul Boileau nu știa să laude : el nici nu a perseverat prea mult în acest gen. Stîngăcia odei sale se vede și din faptul că el lăuda la Ludovic XIV mai ales acele fapte care nu excelau prin a fi reale. Regele l-a acceptat, poate pentru că așa voia să apară în posteritate, sau poate pentru că, înțelept fiind, a înțeles încurcătura poetului. „Ar fi ușor să-l ridiculizăm pe Boileau lingușitorul, scrie Thibaudet, Boileau își bate joc de Saint-Amand care, cînd a venit la curte, a adus un poem în care îl lăuda pe rege că știe bine să înoate. Cît despre Boileau, el îl laudă pe rege mai ales ca pe un fulger al războiului. Or, Ludovic XIV știa într-adevăr să înnoate, dar Ludovic

Scanned with OKEN Scanner

XIV nu era un fulger al războiului. Totuși, lingușirea lui Saint-Amand nu a izbutit poetic, în timp ce lingușirea lui Boileau a izbutit poetic, mai întîi pentru că are un stil, apoi pentru că stilul acesta e al unei generații — și anume al unei generații grupate de bună voie în jurul regelui, în sfîrșit, pentru că stilul acesta e al tuturor artelor din epocă, al arhitecturii, ca și al picturii“ [7]. Robert Sabatier observa cu finețe că poetul are formule în care lauda se amestecă subtil cu atiutdinea critică :

„Grand Roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire“ [8].

Ca istoriograf al regelui, împreună cu Racine, Boileau neglijează poezia. Cîteva opere doar, din această perioadă, mai amintesc de vechiul Boileau : două cînturi din *Strana,* cîteva epistole și cîteva satire. Celebra *La Satire sur les femmes* îl face pe Brunetière să scrie că „la șaizeci de ani, Boileau nu pierduse încă nimic din verva și din talentul său“. Ca și La Fontaine, Boileau aduce în poezie omul obișnuit, cum s-a mai spus, omul de pe stradă, cu realismul, cu viciile sale. „El este realist prin temperament“ (Lanson). S-a vorbit chiar despre „balzacianismul“ (?) *Satirei asupra femeilor.*

Autorul poemului *Strana* nu a ajuns niciodată la marea poezie și nu, în primul rînd, pentru că ironia și satira alungă lirismul, ci pentru că bunul simț, „pozitivismul“ și „realismul“ său l-au menținut mereu într-un domeniu al „interregnurilor“ literare și acest domeniu a fost critica.

III. Marea poezie a fabulei (La Fontaine)

Unul dintre cele mai frapante paradoxuri ale literaturii epocii clasice este legat de opera lui Jean de

[7] *Op. cit.,* p. 334.
[8] cf. *Histoire de la poésie française,* III, *La poésie du XVII-e siècle,* p. 293.

La Fontaine (1621-1695) : acest mare poet, cu un temperament liric parcă din alt secol, a creat poezia în genul cel mai puțin favorabil poeziei — fabula. El a „anexat" universului poetic idei, sentimente, atitudini, s-ar putea spune — un orizont liric ce-și devansează secolul :

„J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout : il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un coeur mélancolique.

sau :

„Les forêts, les eaux, les prairies,
Mères des douces rêveries".

În aceste versuri, și în altele asemenea, îi auzim pe Rousseau și chiar pe Lamartine.

Ca marii poeți ai secolului romantic, La Fontaine ascultă „la voix de la nature" („a naturii sfîntă limbă", cum scrie, două veacuri mai tîrziu, poetul român) și concepe poezia ca pe o convorbire cu elementele universului :

„C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure,
Traduisait en langue des Dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntants la voix de la nature.
Trucheman de peuple divers,
Je le faisais servir d'Acteurs en mon ouvrage ;
Car tout parle dans l'Univers ;
Il n'est rien qui n'ait son langage".

Aceste versuri, care ne trimit cu gîndul la teoria „corespondențelor" (la Nerval, la Baudelaire, ca și la Eminescu), ar putea servi ca argument pentru o interpretare nouă a fabulelor. Este de presupus că poetul a ajuns mai tîrziu la ideea „corespondențelor", întrucît între versurile citate mai sus (din *Epilogul* la cartea a XI-a a *Fabulelor* — semnificativă încheierea și poate o „cheie" pe care o oferă La Fon-

Scanned with OKEN Scanner

taine însuși, el neștiind, desigur, la 1679, că va mai scrie și cartea a XII-a a capodoperei sale) și acest distih din dedicația de la 1668 (*A Monseigneur le Dauphin*):

„Tout parle en mon Ouvrage, et même les Poissons :
Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes“,

este o diferență esențială.

Ca temperament, ca spirit, ca *Weltanschauung*, ca stil, La Fontaine este în întregime opus lui Boileau. „Fondul poeziei lui, scrie Lanson, este această spontaneitate, această bogăție a emoțiilor care, în viața reală, l-au făcut pe cel mai incorigibil dintre fanteziști... Există totul în acest suflet de poet : spirit, înainte de toate, maliție, ironie ; sensibilitate apoi și simpatie universală, generoasă dragoste de natură și de umanitate“ [9].

Primele șase cărți de fabule, *Fables choisies mises en vers*, apar în 1668. Un deceniu mai tîrziu, în anii 1678-1679, La Fontaine publică, în afara primelor două volume ale fabulelor mai vechi, două volume noi cuprinzînd cărțile VII-XI. Un ultim volum de *Fables choisies* apare în 1693 (cartea a XII-a).

Pentru *primele* fabule, modelele (mărturisite) sînt Esop și Phaedrus. De altfel, La Fontaine adaugă culegerii din 1668, cum scrie el însuși în *Prefață*, „un tissu de mes conjectures“, *La vie d'Esope le Phrygien*. Cel dintîi vers al dedicației citate deja indică, încă o dată, modelul :

„Je chante les Héros dont Esope est le Père“.

În *Avertismentul* publicat la începutul cărții a VII-a, poetul își avertizează cititorul că modelul Esop a fost abandonat în favoarea înțeleptului indian Pilpay (sau Bidpay), brahmanul legendar, presupusul autor al apologurilor cuprinse parțial în *Panchatan-*

[9] *Histoire...*, pp. 556-557.

tra. Subiectele diferite ale fabulelor și nevoia de varietate au determinat această schimbare. Noutatea pe care o anunța fabulistul nu trebuie socotită o surpriză : ea poate fi bănuită la mai multe dintre paginile primelor șase cărți. Poetul La Fontaine nu putea fi satisfăcut de „exactitatea" excesivă (nepoetică) a lui Esop și cu atît mai puțin de rigiditatea și caracterul predominant moralizator al fabulei lui Phaedrus. Îi convenea mai mult elevația filosofică, frumusețea povestirii și caracterul implicit al moralei din apologul sanscrit, deși, trebuie spus de la început, autorul francez nu se limitează la virtuțile apologului tradițional : el creează acestui gen străvechi o structură nouă care trădează contemporaneitatea lui La Fontaine cu Molière și cu La Rochefoucauld.

La Fontaine „imită" așa cum „imitau" marii clasici. „Metoda" sa amintește foarte bine de Molière („Je prends mon bien où le je trouve") :

„Mon imitation n'est point un esclavage.
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mèmes autrefois".

El alege libertatea „formei" față de idee și nuanțează sau chiar modifică ideea în consecință.

S-ar putea spune că La Fontaine folosește fabula pentru a „carnavaliza" literatura. Dincolo de măștile animaliere, ghicim însă un context social (o realitate socială eternă ?), o lume. Antoine Adam este foarte sever cu Taine după cartea căruia *(La Fontaine et ses fables)* „se admite în mod curent că La Fontaine (în culegerea de la 1668, n.n.) a vrut să facă un tablou al societății timpului său. Ni se spune că leul îl reprezintă le Louis XIV și că vulpea este simbolul curtezanului. La Fontaine este încă prea aproape de fabula esopică pentru a da volumului său un sens așa de modern. Leul nu este Louis XIV. El nu este nici chiar tipul regelui. El este, mai puțin precis, personajul puternic și bogat care îi tiranizează

Scanned with OKEN Scanner

pe oamenii sărmani". La Fontaine mizează pe un amplu sistem conotativ și Taine are dreptate cînd afirmă, că „morala lui se aplică contemporanilor... Aceste mici povestiri, joacă de copii, cuprind pe scurt toată societatea secolului al XVII-lea, societatea franceză, societatea omenească". El nuanțează mai departe și adaugă, după ce părea că îl identifică pe Ludovic XIV cu Leul (alături de Lup, cel mai frecvent personaj al fabulelor) : „L-am nedreptăți desigur pe bietul fabulist, cetățean respectuos, dacă am vedea în leul lui pe Ludovic al XIV-lea al dobitoacelor. La Fontaine e moralist nu pamfletar" [10]. Ironie sau încercare de a nuanța ? Fapt este că totuși Taine se află în eroare cînd, pe zeci de pagini, în cel mai autentic spirit pozitivist, pune semnul egalității între lumea fabulelor și societatea secolului al XVII-lea francez. Un argument în plus poate fi extras din dedicațiile celor trei culegeri de fabule. Se știe că prima culegere este dedicată prințului moștenitor, cînd acesta avea șapte ani. Ultima carte — ducelui de Bourbogne care avea atunci unsprezece ani. Poetul pare să spună că acestea sînt „fabule pentru copii", cum au și fost numite. Ar fi inexact să-i atribuim lui La Fontaine alte intenții. În dedicația în proză din 1668 — *(A Monseigneur le Dauphin)* el își prezenta *Fabulele* ca pe „o lectură convenabilă primilor dumneavoastră ani. Sînteți la o vîrstă la care amuzamentul și jocurile sînt permise prinților ; dar, în același timp, dumneavoastră trebuie să dăruiți unele gînduri reflecțiilor serioase. Toate acestea se află în fabulele pe care le datorăm lui Esop. Aparența lor este puerilă, o recunosc ; dar aceste lucruri puerile servesc de înveliș adevărurilor importante". Fabulele din cărțile a VII-a — a XI-a, dedicate Doamnei de Montespan, sînt de altă factură. „La Fontaine știa că *Discours à Madame de la Sablière, La Souris*

---

[10]) Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, București, 1965, pp. 29-30.

métamorphosée en fille, chiar *Le Mal Marié* nu se adresează aceloraşi cititori ca *La Cigale et la Fourmi* sau *Le Renard et le Bouc*. De o parte găsim apologuri esopice «înveselite» cu un sentiment profund al vieţii, dar de o structură destul de simplă şi, în cea mai mare parte, orientate către un precept al înţelepciunii populare ; de alta, satire, povestiri, pastorale, elegii, alegorii politice, „discursuri" asupra cutărui punct al filosofiei sau ştiinţei, fragmente de epopee, o miraculoasă «împestriţare» în favoarea căreia poetul «ia toate tonurile» şi se joacă printre diversitatea sistemelor şi doctrinelor" [11]. Ceea ce La Fontaine, în acel *Avertisment* citat mai sus, înţelegea prin „la différence des sujets" este, în acelaşi timp, o schimbare a „materiei" fabulelor, a perspectivei şi a intenţiilor fabulistului. În consecinţă, trebuie să acceptăm acele opinii după care fabulele din anii 1678-1679 ofereau o imagine a societăţii franceze a epocii : „o imagine ce nu era lipsită de cruzime".

Principiile morale ale lui La Fontaine au făcut, de-a lungul timpului, obiectul a numeroase opinii contradictorii. Extremele n-au lipsit în această gîlceavă a exegeţilor : poetul *Fabulelor* a fost socotit fie un cinic, fie un amoral, fie un optimist ascuns. Dacă morala sa este o „morală fără iluzii", ca aceea a lui La Rochefoucauld (el a afirmat sau a lăsat să se înţeleagă că adevărul e totdeauna parţial, că minciuna e necesară, etc.), nu se mai poate spune că pesimismul său se afirmă numai în raport cu o anumită clasă care nu e a sa, că acest pesimism e doar „aparent" şi că ascunde în sine „o nădejde tainică" (Elena Vianu). Rousseau l-a considerat pe La Fontaine incompatibil cu educaţia copiilor şi l-a expulzat din „republica" sa. Lamartine scria, trei sferturi de veac mai tîrziu, această frază neînţelegătoare şi

---

[11]) Pierre Clarac, *La Fontaine par lui même*, Paris, Seuil, 1966, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

nedreaptă : „Ce să gîndești despre o națiune care începe educația copiilor ei prin lecțiile unui cinic ?“ Pierre Clarac mai observa că Paul Eluard „nu a vrut ca La Fontaine să figureze în a sa *Antologie de la poésie du passé*“ și că, încercînd să explice această excludere, Claude Roy afirma că La Fontaine, înlocuind francheța prin șiretlic, generozitatea prin economie, entuziasmul prin scepticism, speranța prin resemnare, nu și-ar avea locul într-o antologie a poeților ca „ființe morale“. O obișnuință tiranică, determinată fie de o cunoaștere fragmentară a fabulelor, fie de o cunoaștere indirectă a lor, în stilul lui Ernest Renan, după care studiul istoriei literare este destinat să înlocuiască în mare parte lectura directă a operelor, a făcut și mai face încă dificilă înțelegerea *Fabulelor* în spiritul lor intim. Deși totdeauna revelatoare, întoarcerea la textul operei pare adesea... inutilă. Nu numai La Fontaine a fost victima acestei comodități burgheze, dar el a părut mai compatibil cu un astfel de tratament.

În primele cărți ale *Fabulelor*, socotite, de obicei, responsabile de impresia de cinism pe care o face morala lui La Fontaine, se află numeroase „probe“ pentru o impresie contrară. În dedicația versificată a culegerii din 1668, citim acest stih demn de cel mai incorigibil dintre moraliști :

„Je me sers d'animaux pour instruire les hommes“.

S-ar putea spune că La Fontaine, într-o situație similară cu Racine și Molière cînd își caracterizau propriile lor opere, n-ar trebui crezut pe cuvînt. Textul fabulelor confirmă însă, în detaliu, ideea acestui vers tutelar. Prima fabulă a celei dintîi cărți, *La Cigale et la Fourmi*, și mai ales, *La Mouche et la Fourmi* (IV, 3) sînt, în fond, un elogiu al muncii laborioase, în *Le Loup devenu Berger* (III, 3) sînt ridiculizate șiretenia și prostia, *Le Jardinier et son Seigneur* (IV, 4) este un îndemn la cumpătare și înțelepciune :

„Petits Princes, videz vos débats entre vous :
De recourir aux rois vous seriez de grands fous.
Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres".

Exemplele ar putea fi înmulțite. Celor ca Rousseau, Lamartine sau Eluard, care au contestat rolul lui La Fontaine în formarea celor mai tineri cititori, le oferim acest pasaj din *Le Bûcheron et Mercure* (V, 1), fabula măsurii în toate și a bunului simț :

„Comme la force est un point
Dont je ne me pique point,
Je tâche d'y tourner la vice en ridicule,
Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.
C'est là tout mon talent ; je ne sais s'il suffit.
Tantôt je peins en un récit
La sotte vanité jointe avecque l'envie,
Deux pivots sur qui roule aujourd'hui notre vie".

Trebuie să se vadă în acest pasaj nu numai intenția morală ci și o definire a „metodei" fabulistului.

În cea de a doua culegere, morala lui La Fontaine este chiar mai greu de definit. Persoana autorului e mai intim amestecată în „dramele" și în „comediile" personajelor sale. «...la 1678-1679... poetul nu se mai mulțumește să „pună în versuri" principiile morale ale înaintașilor săi ; el îndrăznește să-și „contrazică maeștrii". El ni se abandonează în neliniștea inimii și a spiritului său și ne apare, în același timp, șiret și franc, prudent și generos, sceptic și entuziast, resemnat și înclinat către „le long espoir"» [12].

Noutatea de structură (și, implicit, de intenții) a acestor fabule este anunțată într-un fel de „prolog" la cartea a V-a *(Le Bûcheron et Mercure)* :

„J'oppose quelquefois, par une double image,
Le vice à la vertu, la sottise au bon sens,

[12] *Ibidem*, p. 158.

Les agneaux aux loups ravissants,
La mouche à la fourmi, faisant de cet ouvrage
Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène et l'Univers".

La Fontaine abandonează structura simplă (cam automatică) a fabulei europene tradiționale în favoarea gustului pentru narațiune al lui Pilpay. El era atras și de libertatea de fantezie, de poezia apologului sanscrit. Îndepărtîndu-se de modelul greco-latin, s-ar putea spune că La Fontaine anticipă încă una dintre tendințele de peste un secol și jumătate ale poeziei europene? Marele fabulist încearcă să fie „troublé par l'Inde", cum vor fi romanticii.

În apologul său nu domină însă eul povestitor, ci mișcarea dramatică (s-ar putea spune — „scenică"), dialogul, vivacitatea și pitorescul figurilor animaliere și umane. Fabula devine astfel (fapt lesne de observat și observat adesea) o „dramă" sau o „comedie", cu locul lor scenic, „recuzita" și personajele lor carnavalești văzute mereu în mișcare, în ipostaze diferite, de o specificitate inconfundabilă (*Les deux Perroquets, le Roi et son Fils* — X, 11; *Le Lion* XI, 1; *Le Lion, le Singe, et les deux Anes* — XI,5; *Le Loup et le Renard* — XI, 6; *Le Paysan du Danube* — XI, 7 ș.a.). Gustave Lanson afirma că La Fontaine cunoștea omul ca Molière și societatea ca Saint-Simon. Simțul realului, pătrunderea observației psihologice, concentrarea situațiilor limită, amestecul comicului cu elementul grav, gustul pentru pitoresc fac din La Fontaine singurul „rival" din epocă al lui Molière. Fabulele sale sînt, în totul, „o amplă comedie" cu elemente de farsă grotescă și de dramă, de pastorală ironică și de poem dramatic. „Strabismul teatral", formulă folosită deja în cazul lui Molière, convenabilă, poate în egală măsură, și lui La Fontaine, îi servește fabulistului la dispunerea „scenică" a personajelor, „par une double image", la crearea acelui spațiu de imponderabilitate indispensabil fabulei, spațiu în care „les Héros dont Esope est le Père" se

mișcă în voie. „Măștile" personajelor nu cad niciodată, nu trebuie să cadă : transparența lor le face, de cele mai multe ori, invizibile.

Noutatea apologului creat de La Fontaine nu se limitează doar la „teatralizarea" lui. „Cea mai mare schimbare pe care a determinat-o în fabulă constă în aceea că, în povestirea seacă și scurtă a autorilor vechi, din care persoana autorului este totdeauna obsentă, el s-a introdus pe sine, cu spiritul, umoarea, sentimentele și ideile sale, alura sa... Fabula astfel concepută nu este altceva decît o *povestire* unde o parte din interes se află în persoana celui care povestește... În narațiunea înțeleasă astfel, principalul personaj este autorul. Nu există artă mai puțin impersonală" [13]. Acest vers din dedicația *A Madame de Montespan :*

„Favorizez les jeux ou mon esprit s-amuse"

pare să indice nota specifică a poetului. Există în fabule o anume „concurență" între eul povestitor și eul liric, dispută rezolvată în favoarea celui din urmă. Despre poemul *Adonis* s-a spus că, în unele versuri, e detectabil „un lirism melancolic". Li s-au recunoscut și fabulelor haloul liric, deși, așa cum o face Gustave Lanson, cu oarecare zgîrcenie : „individualitatea poetului se mărturisește cu o grație fermecătoare, o individualitate care nu are nimic romantic, înflăcărat, zgomotos, care se află în întregime în finețea ironică, în sensibilitatea discretă". Robert Sabatier observa că, uneori, în *Fabule*, „o descriere de natură trezește climatul melancolic căutat" [14]. Dacă mai adăugăm că la Fontaine „își temperează lirismul prin elementele narative sau dramatice", ne aflăm în fața unei paradoxale expresii lirice care trece în contrariul ei : un lirism jugulat, al inteligenței. Discreția rămîne, desigur, nota distinctivă a

[13] Emile Faguet, *Dix-septième siècle*, Paris, Boivin, ș. a., pp. 248-250.
[14] *Op. cit.*, p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

lirismului lui La Fontaine, dar nu lipsesc din fabule accentele „romantice, înflăcărate". Partea a doua din *Le Songe d'un Habitant du Mongol* (XI, 4) nu este singurul text care ne probează afirmația :

„Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais ?...".

Jean Jaques Rousseau este primul autor la care ne trimit aceste versuri. De altfel, afirmația privitoare la „rousseau-ismul" lui La Fontaine este unul dintre locurile comune ale exegezei operei sale. Nu s-ar putea spune în mod serios că, în *Le Paysan du Danube,* poetul face elogiul „bunului sălbatic", gustul solitudinii este însă autentic la La Fontaine. Ar fi totuși o eroare să subscriem la o opinie de felul celei avansate de Elena Vianu : «în *Fabule*... peisajul este „o stare de suflet". Poetul îi împrumută melancolia sa, cu o *morbidezza* aproape romantică». La Fontaine a adus, într-adevăr, în literatura secolului al XVII-lea „sentimente noi, într-o formă nouă, de asemenea, dar care nu era a unui novator și care a fost acceptată fără rezervă. Este, înainte de toate, sentimentul naturii". E drept să spunem, împreună cu Emile Faguet, că acest sentiment nu lipsea cu totul în epocă, așa cum s-a afirmat nu o dată : îl aveau, într-un fel sau altul („la scară redusă") Malherbe și Doamna de Sévigné, Fénelon și Doamna de La Fayette și, desigur, peisagiștii — Poussin și Claude Lorain ; sentimentul naturii nu era general și, cum se știe, lipsea din operele marilor clasici. În *Fabulele* lui La Fontaine întîlnim pretutindeni „amintirile sale de hoinar singuratic *(promeneur solitaire).* Peisaje grațioase și sobre, o colibă, un pîrîu cu stuf, un car împotmolit în frunzișul veșted, o împrejmuire țărănească, jumătate grădină, jumătate cultură de legume, o turmă în miezul zilei, adormită, oile, cîinele, păstorul și toiagul, un amurg, o auroră, ora de pîndă la liziera unei păduri : iată mirosurile proaspete ale

Scanned with OKEN Scanner

cîmpului, ale pajiștilor, pădurii și apelor pe care La Fontaine le aducea, fără indiscreție și zgomot *à la* Rousseau, în saloanele și străzile acestei societăți politicoase și puțin disprețuitoare“ [15]. Cu aproape un secol înaintea autorului *Noii Heloize,* La Fontaine — mai discret și mai penetrant *rousseau-ist* decît Rousseau însuși : iată, într-adevăr, o surpriză.

Discreția lirismului, arta sugestiei, sistemul conotativ augmentează dificultatea înțelegerii fabulelor în spiritul lor intim. La aceasta se adaugă și o dificultate de ordin lingvistic. Se știe că, în evoluția limbii, unele sensuri ale cuvintelor s-au schimbat. Comentînd finalul fabulei *Le Charlatan* (VI, 19), Pierre Clarac observa că cititorii nefamiliarizați cu limba clasică pot deveni mai lesne victimele textului :

„...C'est folie
De compter sur dix ans de vie.
Soyons bien buvants, bien mangeants,
Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans“.

Întrucît variantele românești evită (Arghezi) sau denaturează (Aurel Tita) morala lui La Fontaine (o citățm pe cea de a doua :

„...e-o nebunie îndrăzneață
să socotești pe zece ani din viață.
Din trei se poate unul din lume să nu plece ?
Mai chibzuit e omul cînd rîde și petrece !)

gîlceava asupra înțelesului ei nu poate avea loc și pe acest teren. «Am sub ochi, scrie Pierre Clarac, o ediție școlară a *Fabulelor* care se găsește de cîțiva ani, în aproape toate clasele. Cu o gravitate ridicolă, comentatorul se indignează de acest *Soyons bien buvants* care este, spune el, „concluzia unui epicureism cu totul grosier“. Chiar din partea unui elev, enoarea te-ar face să surîzi. Trebuie să reamintim că acest imperativ nu are decît o valoare condițională...

[15] Emile Faguet, *Dix-septième siècle,* p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

La Fontaine... notează simplu că, chiar dacă sîntem „bien buvants, bien mangeants“, adică plini de sănătate, există șansa ca, în zece ani, din noi trei să moară cel puțin unul. El ne avertizează asupra scurtimii vieții, fără a ne îndemna, pentru asta, la chefuri“ [16]. În ce privește varianta românească citată, adăugăm doar că traducătorul „a ales“ tocmai sensul acelui epicureism inexistent în original, de unde lipsește și sensul imperației care încheie „irevocabil“ textul traducerii.

Mai mult decît „piedicile“ de ordin lingvistic și finețea sugestiei, sistemul conotativ face dificultatea și deliciul acestei poezii. Un exeget avizat ca Pierre Clarac observa că „uneori, același vers, aceleași cuvinte ne prezintă două aspecte opuse ale unei realități complexe“. E cunoscută anecdota cu lăptăreasa și oala cu lapte : ea visa, în drum spre tîrg, să vîndă laptele, să cumpere cu banii cîștigați ouă pentru trei cloști, să vîndă apoi puii și să cumpere un purcel pe care să-l îngrașe etc. ; dar oala îi alunecă de pe umăr și laptele se varsă. Pierre Clarac scrie că, la Bonaventure des Périers, anecdota tinde doar să-i ridiculizeze pe visători. La La Fontaine apare o nuanță importantă. «Toți oamenii visează, chiar treji, „autant les sages que les fous“ :

„Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes“.

Flatter înseamnă „a înșela“ și *erreur* „rătăcirea spiritului“. Acest vers, dacă nu e citit decît cu ochii și nu e ascultat, poate deci să pară a formula, la rîndul său, o condamnare fără nuanțe a visării. Dar „armonia“ sa, cum spunea Rousseau, nu ne dă ea, dimpotrivă, o impresie de eliberare, de evaziune exaltată ? Ea ne obligă să ne amintim că, chiar în limba clasică, *errer* are uneori, de asemenea, sensul de „aller librement, à l'aventure“ și *flatter* acela de „caresser“, de „charmer“. Astfel, mincinoasă și consolatoare, reveria este, în același timp, condamnată și

[16] *Op. cit.*, pp. 151-152.

celebrată. Blamul se află în sensul literal al cuvintelor ; apologia — mai ales în muzica silabelor seducătoare» [17]. Valoarea pe care o „ascunde" La Fontaine, ca mare poet, este cea care trebuie să ne intereseze în primul rînd. *Flatter* este conotativ cu a *încînta*, cu *a mîngîia*, *erreur* — cu *a hoinări*. Poezia are a încifra nu a descifra. Conotațiile sînt o formă a încifrării. S-ar mai putea spune doar că poetul La Fontaine nu putea să ridiculizeze cu adevărat reveria. Arta fabulei sale se află mai ales în această „sublimare" a înțelesului cuvintelor.

IV. Lirismul canonizat (Matsuo Bashô)

Poezia extrem-orientală, cea japoneză îndeosebi, oferă modelul unui „clasicism" canonic ce tinde să disimuleze (să tempereze) un „romantism" structural.

Aproximările europenilor (traduceri, comentarii, „traduceri" după intermediari) în materie de lirică niponă s-au dovedit, de cele mai multe ori, hazardate [18] : riscul nu este foarte mare doar prin ceea ce se numește bariera (de netrecut ?) a limbilor, ci și prin deosebirile importante de *Weltaushcauung*, de înțelegere a raporturilon om-cosmos, deosebiri de concepție asupra locului și rolului poeziei în exis-

---

[17] *Ibidem*, p. 164.

[18] Încercăm și noi un risc asemănător, avînd totuși o explicație (necesitatea de a cunoaște, chiar aproximativ, o „geografie poetică" fără de care „continentul clasic" ar fi incomplet) și cîteva puncte de sprijin : a) un studiu al lui Etiemble (foarte bun îndreptar în materie) ; b) ajutorul, greu de prețuit al unui coleg japonez (Seishi Ishii, de la Universitatea din Kiôto, căruia îi mulțumesc și pe acesată cale) : împreună, cu textele originale în față, am „corectat" mai multe sute de versuri japoneze în diverse tălmăciri europene ; c) o gramatică japoneză ; d) un dicționar japonez-francez ; e) numeroase variante europene ale unuia și aceluiași poem.

Scanned with OKEN Scanner

tența umană, de tradiție culturală între extrem-orientali și europeni.

Nefiind *măsura tuturor lucrurilor,* asemenea omului mediteranean, omul japonez al civilizației clasice nămîne în cadrul naturii. Într-o carte polemică, *A Western Image of Japan* (Geneva, 1972), un filosof contemporan al culturii nipone, Setsuko Ono [19] afirma că japonezului îi lipsește „conștiința dualității subiect-obiect" : el simte realitatea cu întreaga sa ființă, „este impregnat de formă, de culoare, de sunet și de miros". Devenind o parte integrantă a realității, omul extrem-oriental realizează *(este)* ceea ce am numi, în termeni europeni, o „sinestezie existențială", o *corespondență* cu toate elementele lumii — situîndu-se astfel în centrul însuși al universului, nu în sensul occidental al cuvintelor, ci în acela de *participare,* de *co-existență.* Accesul la poezie nu este rezervat doar inițiaților. S-a și spus că, în fond, lirica niponă nu trebuie considerată „creație" (în înțelesul european), creație pe care numai cei dotați în mod deosebit o pot propune publicului, ci *dialog, conversație artistică* (la care fiecare om, dotat sau nu, poate participa), *convorbire sufletească.* «Pe „drumul poeziei" [20] există elemente diferite : omul, natura, anotimpul. Ele sînt, de asemenea, elementele vieții umane în cosmos. Relațiile dintre natură și timp sînt modelate de om. Omul este o oglindă a spațiului și a timpului : el e o oglindă a cosmosului în viață. Cu cît omul este mai profund, cu atît mai transparent este sufletul său. Poezia este expresia nemijlocită a experienței cosmice a omului» [21]). Arta poeziei e concepută, ca și arta ceaiului, asemeni unui „ritual

---

[19]) v. și „Secolul 20", nr. 1-2, 1975.

[20]) „Năzuința continuă către expresia sufletească-artistică în limbaj constituie natura și drumul poeziei", Toshimitsu Hasumi, *Zen in der japanischen Dichtung,* Otto Wilhelm Barth Verlag, Weilheim, OBB, 1961, *Vorwort,* p. 5.

[21]) *Ibidem,* p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

de inițiere" în labirintul existenței. „Oglindirea" pe care o împlinește omul ca ființă este numai o premisă a ieșirii din labirint : pentru a deveni artă, cuvintele trebuie să primească o nouă ordine, o ordine sufletească. „În poezia japoneză, scrie Toshimitsu Hasumi, se manifestă legea primordială a cosmosului... în concepția orientală — *neantul (das Nichts).* Relația reciprocă între neant și aparență este anulată prin experiența vieții. Totalitatea — cosmosul însuși — se constituie în concomitența umbrelor *neantului,* ființei și aparenței. Consecință imediată : poezia alege relații (semantice) principiale diferite. În arta poeziei, expresia este totdeauna condiționată de timp, care simbolizează natura absolutului, ca în *haiku*" [22].

Istoria liricii nipone indică o predilecție specială a poeților din toate epocile pentru poemul (fix) de mici dimensiuni : *tanka* (31 silabe) și *haiku* (17 silabe). Această predilecție (pentru observatorul european, poate obsesivă) este motivată de principiul fundamental de expresie al artei japoneze — *complementaritatea* — după care este mult mai eficace — artistic — atunci cînd nu *totul* este spus, ci doar *o parte,* restul fiind lăsat înțelegerii și experienței existențiale a cititorului (Hasumi), ori de modul de înțelegere specific nipon al relației om-lume. Setsuko Ono face această observație fundamentală : „Deoarece japonezului îi este greu să se detașeze imediat de realitatea în care e cufundat, cînd i se cere să redea sau să analizeze acea realitate, fie că tace, fie că spune *wakaranai (a nu fi inteligibil,* n.n.), fie că dă două sau trei detalii ale realității, fără a încerca să explice întregul. Unui occidental el îi pare incapabil de a percepe realitatea, cînd, de fapt, el o percepe cu întreaga lui ființă" [23].

Poemul *haiku* apare din scindarea poeziei *tanka* (formă fixă mai veche, 5, 7, 5, 7, 7 silabe), după pri-

---

[22] *Ibidem,* p. 6.
[23] *Loc. cit.,* p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

mele trei secvențe [24], scindare prilejuită de obișnuința unui joc poetic — *renngа* — („poezii legate"), un fel de poezie dialogată. La origine, poemul era numit *hokku* („versurile de deasupra"), „terțetul" inițial din tanka (5+7+5 silabe). Izolat apoi, a devenit *haiku* — „versuri comice" — potrivit conținutului său, ori *haikai* („poezii comice" < *haikai no renngа* — „poezii comice înlănțuite, legate", europenizînd — un fel de „epigrame"). „Astfel, aceste trei nume, pe care japonezii înșiși le întrebuințează, amestecîndu-le, fără a-și da osteneala de a le distinge sensul, *hokku* indică forma, *haikai* — fondul, *haiku* — și una și alta" [25].

S-a vorbit nu o dată despre caracterul conservator al poeziei *haiku*, nu atît din punct de vedere formal, cît din punct de vedere tematic. Multă vreme, această poezie nu și-a desmințit numele : nota comică era predominantă. Dincolo de conservatorismul ei, s-a văzut că *haiku*-ul este „ultimul termen și triumful sistemului poetic național" (Revon, R. H. Blyth ș.a.). N-au lipsit nici observații specific europene de tipul : japonezii ating în *haiku* „limitele extreme ale impresionismului".

Poetul căruia literatura japoneză îi datorează transformarea fundamentală a *haiku*-ului este Matsuo Bashô [26]. Michel Revon afirma despre el că „a fost un mistic îndrăgostit de umilință, de sărăcie, de bunătatea universală" ; ...că „a avut un ideal con-

---

[24] *Haiku*-ul nu este un poem în *trei* versuri (nici *tanka* unul din *cinci* versuri), ci un poem într-un vers, format din *trei* secvențe sintactice pe care totuși, transformînd o eroare în obișnuință, europenii le transcriu într-un *terțet*.

[25] Michel Revon, *Op. cit.*, p. 382.

[26] Aparținînd unei familii de samurai, pe numele adevărat Matsuo Munefusa, el trăiește între anii 1644-1694 ; a dus o viață modestă, aproape de natură, călătorind mereu.

Scanned with OKEN Scanner

stant, acela de a aduce oamenii la înalta morală pe care o atinsese el". Mai mult decît toate acestea, important este că Bashô a restructurat *haiku*-ul, i-a dat o ținută filosofică, o profunzime exemplară a simțirii, o exactitate formală absolută.

Numeroși comentatori și istorici literari europeni au manifestat o neîncredere uneori totală în poezia *haiku*. În cartea citată și la un alt capitol a lui W. G. Aston citim că s-a obiectat *haiku*-ului caracterul prea limitat în cele 17 silabe ale sale, pentru a avea o oarecare valoare literară, că „ar fi absurd să cerem în mod serios pentru *haiku* un loc important în literatură", că „un număr mare de *haiku*-uri ale lui Bashô conțin aluzii atît de obscure încît ele depășesc înțelegerea străinului neinițiat". După o mărturie a lui Etiemble [27], în 1920, Jean Paulhan afirma că *haiku*-ul este un poem „fără explicație". Etiemble, dimpotrivă, scria că multe *haiku*-uri de Bashô exprimă o emoție căreia el (poetul) îi precizează circumstanțele : este tot un fel de a avea neîncredere în *haiku*. Întrucît ne ajută faptul că noi cunoaștem împrejurările în care Bashô a scris celebrul său poem *Furu ike ya ?* Nu s-ar putea spune că, altfel, poemul acesta nu ne-ar comunica nimic (ar fi „fără explicație").

Opiniile întru totul contrare celor de mai sus sînt destul de rare. Una dintre ele, a lui Leo Magnino, socotește că poemele *tanka* și *haiku* „în scurtimea lor, în lirismul lor înalt, în spontaneitatea lor și, în același timp, în profunda lor filosofie, devin, într-un anume sens, formele poetice ideale pentru acest secol al XX-lea" [28].

Dintre numeroasele *haiku*-uri scrise de Matsuo Bashô, despre *Furu ike ya* se poate afirma că des-

---

[27] cf. *Sur la traduction du „haiku"*, în *Cahiers rommains d'études littéraires*, 1/1976, pp. 41-64.

[28] *Storia della letteratura giapponese*, Milano 1957, p. 345.

Scanned with OKEN Scanner

chide o nouă epocă în lirica niponă. O mărturie din epocă ne informează că, înainte de moarte, poetul i-a spus unui discipol : „după cuvîntul lui Buddha, esența doctrinei este că fiecare lucru, fiecare ființă vie manifestă forma aneantizării". Despre *Furu ike ya*, Bashô a adăugat : „cu acest poem am constituit propriul meu stil. De atunci, am compus mii, dar toate în aceeași stare de spirit". Poetul, comentează Etiemble, „socotește deci că a inaugurat cu *Furu ike ia* un lirism nou : ...acela al nudității" [29].

Ar fi necesar ca înaintea oricărei încercări de a comenta unul sau altul dintre poemele lui Bashô, să precizăm ce însemna pentru el *haiku*-ul, care era menirea *haiku*-ului ? Poetul o spune tot într-un poem de 17 silabe :

„Kotoba o tadashi / Koto no makoto o saguru"

Respectînd silabismul și ordinea cuvintelor din original, sensul acestui poem ar fi următorul :

„Limba mai pură făcînd / lucrului adevărul cătîndu-i".

Asemenea tuturor marilor poeți, limbajul este pentru Bashô prima problemă a poeziei și apoi, pe același plan — adevărul lucrurilor. E un alt fel de a afirma :

„Unde voi găsi cuvîntul / Care spune adevărul".

Estetica poetului japonez nu trebuie căutată în afara operei, în oarecari „conjecturi" marginale, ci, ca și în cazul lui Eminescu, în interiorul ei.

Haiku-ul este un poem cu reguli stricte căruia Bashô, cum afirmam și mai sus, i-a dat o exactitate formală absolută. Principalele „reguli" ale *haiku*-ului (de care trebuie să țină seama și traducătorii) sînt :

---

[29]) *Loc. cit.*, pp. 41-42.

Scanned with OKEN Scanner

— poemul e format din trei secvențe sintactice (5, 7, 5 silabe) ;

— păstrarea întocmai a silabismului ;

— existența unui „cuvînt cezură" *(kireji)* ;

— prezența unui „cuvînt-anotimp" (kigo : ki = anotimp, go = cuvînt) care nu trebuie să evoce direct (cum se crede) un anotimp sau altul ;

— respectarea ordinii cuvintelor din original și deci a *contrastului* dintre ultimul și primul cuvînt al poemului ; implicit, se întîlnesc astfel cel din urmă termen al primei secvențe cu cel dintîi al secvenței a doua ;

— o trăsătură specifică a unor poeme este *valoarea nominală* a întregii construcții poetico-sintactice.

În rezumat, disciplina riguroasă a *haiku*-ului nu permite, cum sugerează și Etiemble (după Shiki) hazardul, neglijența, aproximația.

În studiul citat mai sus, Etiemble analizează un singur poem de Bashô, *Furu ike ya,* și douăzeci de „variante" în traducere, în mai multe limbi indoeuropene și în limba arabă. Cele mai multe dintre ele nu respectă silabismul, ordinea cuvintelor din original și structura nominală a poemului.

Transcriem aici textul japonez, pentru a indica ordinea și poziția cuvintelor :

Furu ike ya / kawazu tobi komu / mizu no oto
(stră)vechi lac, broască sărind apă de sunet
baltă săritură zgomot
eleșteu

Etiemble observă că, din nefericire, în limbile noastre analitice, ordinea naturală a cuvintelor de după prima secvență, de după cuvîntul cezură (aici *ya)* este următoarea : zgomotul apei (cauzat) de (din) săritura broaștei (din zborul „plonjant" al broaștei), în timp ce, în japoneză, ordinea normală este exact inversă : *broască / săritură / apă / zgomot,* ceea ce îi permite lui Bashô :

Scanned with OKEN Scanner

1. „să juxtapună în poziție de forță două cuvinte din care *haiku*-ul este formal construit : cuvîntul-cezură *ya*, care izolează imaginea apei dorminde, a apei moarte, și *kigo*, cuvîntul anotimp, aici *kawazu*, broască, ce evocă primăvara, reînoirea vieții al cărei *zgomot*, ultimul cuvînt al poemului, răspunde celui dintîi (vechi = mort sau murind) ;

2. să plaseze la extremitățile poemului două cuvinte-cheie : cel care evocă moartea *(furu)* și cel care evocă viața *(oto)*." [30]

În afara „variantelor" comentate de Etiemble, discuția poate fi continuată cu altele cîteva, unele și în limba română. Între ele, o „variantă" în limba germană (necunoscută comparatistului francez) pe care o socotim cea mai bună dintre traducerile europene ale lui *Furu ike ya*.

Citățm mai întîi o tălmăcire a lui Henry-D. Davray care nu mai comportă comentarii :

„Une mare ancienne !
Avec le bruit de l'eau
Dans laquelle la grenouille plonge" [31].

Mai interesante sînt următoarele „variante" în limba germană :

1

„Uralter Weiher
Von dem Sprung eines Frosches

Im Wasser ein Ton"
W. Gundert)

2

„Ein uralter Weiher.
Der Sprung eines Frosches
vertieft das Schweigen".
(Manfred Hausmann)

3

„Der alte Weiher :
Ein Frosch der grand
hieneinspringt —
Des Wassers Platschen..."
(Jan Ulenbrook)

4

„Alter Teich.
Fröschlein hüpft hinein —
Wasser tönt in Ruhe".
(Toshimitsu Hasumi) [32].

---

[30]) *Ibidem*, p. 62.
[31]) În *Littérature japonaise* par W. G. Aston, p. 284.

Comentăm deocamdată variantele 2-4 [32] : dintre ele, cea a lui Ulenbrook este singura care păstrează silabismul și ordinea exactă a cuvintelor. Observăm totuși că verbul din secvența a doua e la un mod personal și că „Platschen" vrea să „imite" zgomotul apei (ca și în unele variante citate de Etiemble), ceea ce nu era în intenția lui Bashô. În ce-l privește pe Manfred Hausmann, trebuie spus mai întîi că ultima secvență trădează sensul întregii poezii : distanța semantică între prima secvență și celelalte două, importantă pentru Bashô, dispare aici. De altfel, „vertieft das Schweigen" („adîncește liniștea") sînt cuvintele traducătorului. Silabismul general e respectat (6, 6, 5 silabe), nu și cel pe secvențe. Nu este păstrată nici ordinea cuvintelor din original. Cezura e indicată prea categoric, prin punctul de după prima secvență.

În mod surprinzător, Hasumi păstrează din poetica *haiku*-ului doar ordinea cuvintelor : el neglijează silabismul, valoarea nominală a structurii semantice, traduce *kawazu* printr-un diminutiv (!) și modifică sensul însuși al poemului prin adaosul „in Ruhe" („în liniște"), inexistent în original. „Simetria" astfel creată : „alter Teich" — „in Ruhe" este contrară nu numai structurii *haiku*-ului în general, dar și ideii poetice a lui Bashô : din nou, ca la Hausmann, se pierde *contrastul*, esențial în *Furu ike ya*, între prima secvență și celelalte două.

Anticipam că una dintre „variantele" în limba germană ale poemului poate fi considerată cea mai bună tălmăcire europeană : ea aparține lui W. Gundert. I s-ar putea reproșa totuși, că, în „varianta" sa, cuvîntul-anotimp *kawazu* nu se află la începutul secvenței a doua.

---

[32] W. Gundert, *Op. cit.*, p. 123 ; Manfred Hausmann, *Liebe, Tod und Vollmondnächte*, Frankfurt am Main 1960 ; Jan Ulenbrook, *Haiku*, Wiesbaden 1960, p. 181 ; Toshimitsu Hasumi, *Op. cit.*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

În limba română sînt, după știința noastră, patru „variante“ publicate ale lui *Furu ike ya :*

1

„Lac străvechi
Broasca sărind
și plescăitul apei“.
(Ioanichie Olteanu)

2

„Liniștea lacului
Tușt, plici !...
Sunetul liniștii“.
(Dan Constantinescu)

3

„De-adînci veghi, iazul.
O broască se-aruncă-n el :
Ce trosnitură“.
(Aurel Rău)

4

„Bătrînul iaz
Broasca aruncîndu-se
Zgomotul apei“.
(Apa în zgomot)
(Doru Mielcescu) [33]

Dintre ele, una singură („varianta“ 3) respectă silabismul, dar soluțiile semantice (și poetice) pe care le găsește traducătorul nu sînt cele mai fericite. „De-adînci veghi“ — europenizează și trimite, după cum s-a mai observat, la poezia lui Blaga ; „iaz“ nu-l transpune *întocmai* pe „ike“ (lac, eleșteu) ; *mizu no oto* este (inexplicabil pentru un poet) compromis prin cea mai nefericită sintagmă posibilă — „ce trosnitură“. „Varianta“ 2 denaturează în așa măsură poemul lui Bashô încît ne abținem de la orice comentariu. În ce privește „varianta“ *1*, în afara obiecțiilor curente (silabismul, ordinea cuvintelor în ultima secvență, cezura prea ferm indicată), observăm că „plescăitul apei“ vrea să „imite“ „sunetul apei“ și „imită“ (probabil) și ceea ce numea Etiemble „deplorabilul efect de onomatopee obținut de unii traducători în limba engleză“ : „Waterish splash-splosh“, „splash !“ sau „with splash of water“, la care adăugăm „varianta“ germană citată mai sus : „Des Wasser Platschen...“.

---

[33] 1. în *Din lirica japoneză*, București, Ed. „Univers“, f. a. ; 2. *Lirică niponă, Haiku*, București, Ed. „Albatros“ 1974, vol I ; 3. Aurel Rău, *În inima lui Iamato*, București, Ed. „Albatros“ 1973, p. 109 ; 4. în „Secolul 20“ 7-8, 1976, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima „variantă“ românească citată este întrucîtva mai corectă. Observăm, totuși, că „bătrînul iaz“ pentru *furu ike* nu este cea mai bună soluție : fără a relua o remarcă anterioară, adăugăm doar că, aici, *furu* indică (stră)*vechimea* lacului, nu... *bătrînețea* lui. Sintagma „bătrînul iaz“ nu evocă acea „l'eau morte“ („Etiemble), valoarea conotativă a lui *furu ike*. În secvența a doua, articolul hotărît din *broasca* este, de asemenea (ca și cel din secvența întîi — *bătrînul...*) absent din vederile lui Bashô. „*Kawazu*, scrie Etiemble, e un substantiv și înseamnă *broască* fără accepția articolului hotărît sau nehotărît, de plural sau de singular“. Optînd între „une vieille mare —“ și „la vieille mare —“ pentru cea dintîi formă, și precizînd că în acest poem este foarte important ca *grenouille* sau *raine* să rămînă la singular (și fără articol, hotărît sau nehotărît, spunem noi, lucru imposibil în limba franceză), Etiemble explică : „nu ne aflăm aici într-o istorie realistă : în realitate, zece broaște sar de fiecare dată cînd Bashô le deranjează în siesta lor : dar pentru ca poemul să fie frumos, trebuie și este suficient o broască, una singură, să trezească natura“ [34]. În sfîrșit, „*zgomotul* apei“ (sau „apa în *zgomot*“ s. n.) este (în contextul știut) prea mult pentru „mizu no oto“.

Propunem acum (mai mult pentru a lăsa discuția deschisă) propria noastră „variantă“ (după ce am abandonat altele cîteva), încercînd să respectăm regulile amintite ale *haiku*-ului și, de asemenea, „imprecizia“ cuvîntului-anotimp : limba română permite, ca și limba japoneză, existența sintactică și poetică a lui *kawazu* independentă de articolul hotărît sau nehotărît :

*Străvechi eleșteu — *)*
broască în zbor spre adînc :
al apei sunet.

---

[34]) *Loc. cit.*, p. 63.

*) Kireji *(cuvîntul-cezură) este indicat aici prin paranteza dreaptă (—).*

Scanned with OKEN Scanner

Varianta lui Etiemble este aceasta :

„Une vieille mare —
Une raine en vol plongeant :
et le bruit de l'eau".

„De ce *vol ?* scrie el (explicație pe care ne-o însușim, n. n.), pentru că *le Kanji* (semnul grafic, în caractere chineze) care se citește *fei* în limba chineză și *tobi* în limba japoneză desenează exact... o pasăre în zbor". S-ar mai putea improviza, pe aceeași temă, că saltul însuși al broaștei „seamănă" cu zborul scurt al unei păsări spre cerul răsturnat din apa lacului.

Afirmam mai sus că japonezului îi lipsește conștiința dualității subiect-obiect. Existența sa este o continuă întoarcere la lucrurile în sine, „zu den Sachen selbst", după formula lui Husserl, citată de Umberto Eco într-un eseu *(Zen și Occidentul)* privitor la receptarea doctrinei „zen" în țările apusene și la similitudinile existente între acea doctrină și unele idei filosofice occidentale. „Doctrina zen, scria un anume Alan W. Watts, vrea să posedați lucrul însuși, *the thing itself*, fără comentariu" [35], iar poetul american Jack Kerouac (influențat de zen-buddhism), într-un articol-manifest, vorbea despre „o disciplină mentală devenită tipică în *haiku*, adică metoda de a fixa direct lucrurile, pur, concret, fără abstracții sau explicații" [36]. Această implicare directă în lucruri, această asumare poetică a lor fac ineficace sau chiar inutilizează (și ridiculizează) „explicațiile" de genul celor avansate de Gerolf Coudenhove (în *Japanische Jahreszeiten, Tanka und Haiku)* la *Furu ike ya :* „Sensul ascuns (al poemului, n.n.) este acela că omul, cu întreaga sa zbatere, produce doar o scurtă întrerupere în liniștea atemporalului veșnic". Despre tăcerea naturii și taina ei, o maximă *zen* spune :

---

35 - 36) apud Umberto Eco, *Opera deschisă,* București, E.L.U., 1969, pp. 220 și 204.

„Graiul n-o poate plăsmui,
Tăcerea n-o poate pătrunde".

S-ar putea afirma că Bashô alege o cale intermediară între cuvîntul plăsmuitor (explicativ) și tăcere, asemenea japonezului care, atunci cînd i se cere să analizeze realitatea, „fie că tace, fie că spune *wakaranai*, fie că dă două sau trei detalii ale realității, fără a încerca să explice întregul" (Ono). Unii comentatori europeni au văzut înrudirea gîndirii filosofului austriac Wittgenstein cu doctrina *zen* și au afirmat «că numai mîntuirea unui *satori* (cunoaștere directă, „pură" a lucrurilor, n.n.) mai există pentru cel care a rostit pe scena filosofiei occidentale aceste înspăimîntătoare cuvinte : „Despre ceea ce nu se poate vorbi, trebuie să se tacă"» [37].

Bashô „comentează" (poetic) lumea, întrucîtva în sensul unor afirmații ale lui Wittgenstein : „Propozițiile mele sînt explicative în acest fel : cine mă înțelege... trebuie să treacă pe deasupra acestor propoziții : atunci vede universul într-un mod adevărat". Umberto Eco, din cartea căruia *(Opera deschisă)* am împrumutat acest pasaj, scrie că, după cum s-a observat, el «amintește în mod straniu faptul că filosofia chineză folosește expresia *plasă de cuvinte*, pentru a indica înțepenirea existenței în structurile logicii ; și că înțelepții chinezi spun : „Plasa folosește la prinsul peștelui : faceți în așa fel ca să fie prins peștele și să fie uitată plasa"». Bashô „comentează" (poetic) lumea în sensul disciplinei mentale specifice *haiku*-ului și în sensul esteticii sale : ca poet, el trebuia să modeleze limba (întru idealul „simplității" și „purității") și să caute, dincolo de puritatea limbii, *adevărul* (direct, izolat, concret) al lucrurilor ; ca gînditor, el trebuia să tacă ceea ce nu putea trece în ființă lingvistică (în ființa graiului).

Între două intepretări extreme, prima potrivit căreia un poem ca *Furu ike ya* ar avea un sens ezote-

---

[37] *Ibidem*, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

ric ce ar determina o replică asemănătoare cu *wakaranai*, cealaltă, aparținînd *haijinului* Shiki (unul dintre cunoscuții comentatori ai lui Bashô), după care sensul exact al poemului e ceea ce el exprimă (opinie anulînd, în fond, poezia), între aceste extreme e necesar să căutăm o cale de mijloc. Etiemble o caută, Shiki însuși poate că o află, chiar dacă se contrazice, atunci cînd afirmă că tot sensul poemului și o mare parte din virtutea sa țin de opoziția dintre adjectivul *furu* și substantivul *oto* [38]. Michel Revon nu este nici el departe de o „explicație" plauzibilă : „Această poezie celebră evocă admirabil pacea unei mănăstiri japoneze, cu vechiul său eleșteu acoperit cu lotuși, a cărui liniște nu este întreruptă decît de saltul unei broaște, din timp în timp" [39].

Motivăm această insistență, poate neobișnuită, asupra poemului *Furu ike ya* nu numai din necesitatea de a găsi o cale de acces spre înțelegerea (desigur, fragmentară, aproximativă) a unei poezii atît de deosebite de cea europeană, dar și prin caracterul tutelar pe care îl are în creația lui Bashô : nu atît pentru că inaugurează „un lirism al nudității", ci pentru că *începe* o nouă serie lirică în literatura niponă. *Furu ike ya* este poemul „emblematic" al primăverii. Credem că acest *început* poate fi tălmăcit prin ceea ce scrie Constantin Noica despre înțelesul primăverii la Goethe : „Ce e cuceritor și unic în primăvară nu e faptul frumuseții ; nu e nici al frumuseții precare, făgăduitoare, tinereței ; e mai degrabă reîntinerirea, revenirea. Esența primăverii e de a reveni. Celelalte anotimpuri nu nevin : ele sînt *readuse* de primăvară, readuse firesc, necesar, aproape logic... Toate se înlănțuiesc firesc, vara, toamna, iarna ; dar primăvara ? Ce necesitate o aduce după iarnă, ce înlănțuire ? Ea e nefirească, e *nefirescul înăuntrul* firii, acesta e miracolul ei. Și de

---

[38] apud Etiemble, *loc. cit.*, p. 45.
[39] *Op. cit.*, p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

aceea, ea nu e un anotimp între anotimpuri, așa cum ne pare cînd nivelăm, cu limbajul nostru, lucrurile, aducînd uniformizarea cantității și aici, diviziunea după unități egale (cele *patru* anotimpuri). Ea nu e un simplu anotimp, e anotimpul, cercul timpului. Numai începuturile, tinerețile revin. Dar dacă esența ei e de a reveni, ea este cu adevărat eterna întoarcere a ceea ce nu poate rămîne“ [40]. Primăvara este începutul care se întoarce mereu. Poeții sau autorii japonezi de antologii *haiku* grupează poeziile pe anotimpuri și totdeauna o carte de poezie *haiku* începe cu poemele dedicate primăverii (al căror *kigo* indică primăvara). *Furu ike ya* este, cu atît mai mult, un poem al începuturilor (chiar ultimul *haiku* al lui Bashô o confirmă) și faptul, semnalat de poetul însuși, că el inaugurează un nou stil, are cu atît mai multă semnificație. Bashô rămîne astfel poetul acelui „miracol“ care e primăvara, poetul „nefirescului înlăuntrul firii“.

Autorul lui *Furu ike ya* nu este cel dintîi care „poetizează“ un animal căruia tradiția europeană i-a rezervat alt destin. Etiemble observa că Onitsura *) celebra, înaintea lui Bashô, „cîntecul primăvăratec“ al broaștei. Din literatura secolului următor, poate fi citat exemplul lui Issa **), despre care un istoric literar francez scria că este un „poet tandru și sensibil, singurul autor de *haiku* ce poate fi pus în paralelă cu Bashô“ [41].

Pe Onitsura l-am citat însă mai ales pentru că el este un precursor al „conceptului de *makoto*“ (conceptul de adevăr) al lui Bashô, fundamental pentru evoluția însăși a *haiku*-ului.

---

[40] Constantin Noica, *Despărțirea de Goethe*, București, „Univers“, 1976, p. 17.

*) *Kamijima Onitsura (1661-1738), contemporan mai tîrziu al lui Bashô, pe care marele poet îl prețuia cu adevărat.*

**) *Kobayashi Issa (1763-1827).*

[41] cf. René Sieffert, *La Littérature japonaise*, Paris, Colin 1961.

Scanned with OKEN Scanner

„Metoda“ lui Matsuo Bashô este aceea a marii poezii. Afirmația nu trebuie socotită banală și prea „generală“ : ea este de altfel lesne demonstrabilă.

În timpul unei călătorii în natură, marele poet era însoțit de Enomoto Kikaku, discipol apropiat, el însuși, mai tîrziu, fondator al unei școli de poezie *haiku*. La vederea unei libelule roșii, discipolul improvizează :

„Aka-tommbo // hané wo tottara / tô-garashi“, ceea ce ar însemna :

„Roșie libelulă —
Aripile tăiate :
Un ardei iute“.

Nemulțumit, Bashô modifică acest poem astfel :

„Tô-garashi // hané wo tsuketara / Aka-tommbo“ [42] :

„Un ardei iute —
Aripi adăugîndu-i :
Roșie libelulă“.

Poezia determină acea „metamorfoză“, acea transfigurare, starea de „imponderabilitate“ necesară artei. Poezia trebuie să dea aripi, nu să mutileze, pare să-l învețe Bashô pe elevul său. Neînțelegînd această „lege“ elementară a artei poetice, Kikaku a rămas un „maestru adjunct“ al *haiku*-ului.

Unul dintre cele mai interesante poeme ale lui Bashô este *Kare eda ni*. O scurtă analiză a cîtorva „variante“ europene poate fi instructivă, poate chiar revelatoare, pentru înțelegerea uneia dintre trăsăturile specifice ale lirismului nipon.

Transcriem textul original al *haiku*-ului, și de această dată — pentru a indica ordinea și poziția cuvintelor :

„Kare eda ni // karasu no tomari keri / aki no kure“

---

[42] cf. Michel Revon, *Op. cit.*, p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

„Variantele" românești existente sînt asemănătoare atît ca sens (și ca „stil"), cît și ca indiferență față de poetica *haiku*-ului :

„Creanga-uscată
Corbul-deasupra :
seară, toamnă".
(Dan Constantinescu)

„O creangă pustie
străjuită de-un corb,
Toamnă, tîrziu".
(Ioanichie Olteanu)

Cele două „variante" pe care le cunoaștem în limba franceză sînt și ele, cam în același sens, asemănătoare :

„Sur une branche morte
Un corbeau est perché
Ce soir d'automne".
(H. D. Davray)

„Morte, la branche ;
Posé, le corbeau :
Soir d'automne !"
(Georges Bonneau) [43]

Mai multe comentarii comportă următoarele două „variante" în limba germană :

„Auf dem harten Zweig
Sitzt noch eine Krähe
Am Herbstabend".
(Toshimitsu Hasumi)

„Auf kahles Astwerk
Hat sich die Krähe niedergesetzt
Des Herbstes Abend"
(Jan Ulenbrook)

Dincolo de nerespectarea silabismului (comună cu a tuturor celorlalte „variante") și de faptul că *kigo* (aici *karasu*, corb, cioară) se află la începutul celei de a doua secvențe doar în două cazuri, e de observat că, în „varianta" Hasumi, sînt două cuvinte inexistente în original : *noch* și *am* („încă", „în") care modifică înțelesul poeziei ; de asemenea, *kare* (uscat, mort) este reprodus prin *hart* (tare, dur, rezistent etc.) ceea ce nu e în intenția lui Bashô.

O observație (credem) fundamentală ce trebuie făcută e că, în toate aceste „variante", poezia lui Bashô devine un fel de „pastel", în cel mai bun caz,

---

[43] Georges Bonneau, *La sensibilité japonaise*, Tôkyô, 1934, (troisième édition), p. 358.

Scanned with OKEN Scanner

stilizat în manieră japoneză *à la* Hokusai. Intenția poetului a fost alta decît aceea de a comunica o impresie vizuală notată „în vîrful peniței". Conotațiile sînt aici mai importante poate decît în oricare altă parte : *aki* — „toamnă" — este conotativ cu „declinul vieții" și (e de presupus) cu senzația de gol existențial ; *kure* — „seară", „amurg" — e conotativ cu ideea de „sfîrșit" și de „obscuritate".

Propunem, nu în primul rînd ca o „contrareplică" la „variantele" de mai sus, propria noastră „variantă", încercînd să respectăm nu numai silabismul *haiku*-ului și ordinea exactă a cuvintelor din original, ci și tonalitatea poeziei, „atmosfera" sistemului ei conotativ :

„Pe-un mort rămuriș —
un corb oprit de-odată :
al toamnei amurg".

Cuvintele cele mai importante ale poemului, cele care îi dau unitatea de sens și de atmosferă, sînt apropiate și prin fonetismul lor : *kare, karasu, kure.* Varianta noastră tinde să păstreze ceva din toate acestea, inclusiv apelurile conotative și sugestiile fonetismului *(mort, corb, amurg)* : între *seară* și *amurg,* am optat pentru cel de-al doilea termen ; *tomari keri* nu este un adverb („deasupra") și nici nu exprimă ideea de „a străjui", ci este o construcție verbală reflexivă — „a se opri azvîrlindu-se".

S-a spus și despre *Kare eda ni* (1679) că ilustrează momentul de început al unei noi perioade în lirica japoneză : altfel decît *haijinii* generației anterioare (un Matsunaga Teitoku, de pildă), care se complăceau în pure jocuri de cuvinte al căror unic farmec consta în faptul că „termenii cheie" ai *haiku*-ului proveneau din cele mai diferite arii semantice, Bashô „alege" cuvintele din aceeași sferă semantică [44], renunță la caracterul speculativ al *haiku*-u-

[44] cf. și Jan Ulembrook, *Op. cit.*, pp. 190-191.

lui și instituie un sistem conotativ care devine esențial în poetica genului. Poemul are, o dată cu Bashô, o simetrie, un echilibru strict al termenilor. „Cuvintele cheie" citate mai sus din *Kare eda ni* ilustrează exact această simetrie : „mort" îi *corespunde* lui „amurg" — ambii termeni fiind ținuți în echilibru de cuvîntul-anotimp *(Kigo* pentru toamnă) „corb", de la începutul secvenței a doua. Jan Ulenbrook credea că Bashô a „desenat" (?) în cuvinte imaginea unui corb care, pentru a se odihni de zborul de peste zi, s-a oprit pe ramura desfrunzită („pleșuvă"—„kahle") a unui copac. Mult mai util ne pare să reamintim opinia lui Jack Kerouac despre „metoda" specifică *haiku*-ului „de a fixa direct lucrurile, pur, concret, fără abstracții sau explicații". Departe de a putea fi considerat o replică japoneză — *avant la lettre* — la *The Raven* de Edgar Poe, o apropiere între cele două poeme (atît de deosebite ca structură și ca dimensiuni) nu poate fi cu totul inutilă. În *Filosofia compoziției,* rememorînd acel *modus operandi* prin care a fost realizat poemul său, Poe scrie : «Am ajuns deci la ideea de a folosi un corb — o pasăre de rău augur... Apoi... m-am întrebat : „Dintre toate subiectele triste, care este, în concepția universală, considerat a fi *cel mai* melancolic ?" „Moartea" a fost răspunsul firesc. „Și cînd e mai poetic acest subiect melancolic ?"... acest răspuns e evident : „Cînd se asociază cu *Frumusețea...*"» [45] (s.a.). „Subiectul" *(melancolic)* al *haiku*-ului este *moartea* (naturii) asociată aici cu *frumusețea* (ei) : imaginea *corbului* („pasăre de rău augur") lărgește (atît cît este posibil într-un poem de asemenea dimensiuni) haloul de semnificații cu elemente din planul existențial. *Kare eda ni* este încă un exemplu de asumare „concretă", „pură" a realității, de participare, de integrare în natură. Dar „melancolia" unor astfel de poeme nu

---

[45] Edgar Allan Poe, *Principiul poetic,* București, Univers, 1971, p. 41.

devine (nu poate deveni) niciodată *pesimism*. Tosimitsu Hasumi scria că «Bashô privește, dincolo de lumea fenomenală, unicul originar *(das Ur-Eine)*, neantul *(das Nichts)*, absolutul *(das Absolute)*. Acest eveniment sufletesc este numit de japonez „drum" („Weg") și de buddhist „zen"» [46]. Drumul acesta, care trece totuși prin lumea fenomenelor, este unul circular : primăvara revine mereu, „moartea biologică e considerată parte componentă a vieții, ba chiar creația vieții". În *Kokutai no Hongi* (cum spune și titlul, carte de etică folosită în instituțiile naționale de învățămînt) putem citi : „Nu e vorba atît de faptul că oamenii disprețuiau moartea, cît mai curînd de faptul că omul s-a călit, s-a obișnuit cu moartea, privind-o cu reală stimă. De fapt omul încerca să realizeze adevărata viață prin mijlocirea morții" [47]. Poemul care ilustrează poate cel mai „exact" realitatea acelui „eveniment sufletesc", „drumul circular" care închide în el lumea fenomenală și „unicul originar", este *Tabi ni yamite*, ultimul *haiku* al lui Bashô, scris cu o zi înainte de moarte. Întrucît aici ne interesează ideea poetică însăși, discuția diverselor „variante" europene ar fi superfluă. Propunem din nou o „variantă" proprie (în spiritul poeticii *haiku*-ului), întrucît singura tălmăcire românească publicată este asemenea celor comentate mai sus :

„Călător bolnav —
Visu-mi în pustii șesuri
hoinar se-ntoarce".

Observăm totuși, în legătură cu una dintre „variantele" europene, cea a lui Gundert, că traduce (surprinzător !) eronat prima secvență a *haiku*-ului prin „Vom Wandern miide" : Bashô scrisese „yamite" = bolnav nu „obosit" *(yamite* fiind conotativ cu „sfîrșit", „în fața tenebrelor"). Obiecția fundamen-

[46]) *Op. cit.*, p. 119.
[47]) apud Setsuko Ono, *loc. cit.*, p. 25.

tală la această tălmăcire a lui Gundert este însă alta : ea vine nu atît din faptul că Bashô a fost toată viața sa un peregrin *), cît din ceea ce numea Hasumi „eveniment sufletesc". Poezia lui, asumîndu-și lumea fenomenală și „privind" dincolo de ea *unicul originar* este, într-adevăr, potrivit concepției nipone, „un drum" : „călătorul" Bashô nu poate obosi niciodată. În *Tabi ni yamite* el realizează un echilibru între realitate și vis, păstrînd elementul de contrast : imobilitatea primei secvențe a *haiku*-ului (boala) — mobilitatea celor două care urmează (visul). Poemul acesta este, în același timp, o „definiție" a lui Bashô „călătorul prin anotimpuri" și un *haiku*-„testament". *Tabi ni yamite* ne spune că Bashô este, în primul rînd, autorul lui *Furu ike ya*, poemul emblematic al primăverii (al primăverii care revine mereu), poemul „nefirescului înlăuntrul firii".

Toshimitsu Hasumi afirma că „dorința lui Bashô era să dezvolte ideea poetică... din *Wabi* și *Sabi* **). Poeziile lui Bashô exprimă mereu liniște și singurătate ; dar ele nu sînt pesimiste : noi simțim adesea în cuvintele lor o bucurie interioară" [48]. Pesimismul este, de altfel, principial exclus din gîndirea (zen-buddhistă) a poetului. *Haiku*-urile sale sînt, poate în primul rînd, expresia bucuriei dinlăuntrul firii.

La sfîrșitul acestei tentative de a ne apropia (chiar dacă nu foarte mult) de cîteva dintre formele de expresie ale lirismului nipon, ne putem aștepta la întrebarea dacă simplul fapt al contemporaneității lui La Fontaine și Bashô justifică, cel puțin în parte, comentariile noastre privitoare la opera poetului

---

*) *Se știe că poetul a murit în cursul unei călătorii. Bolnav, el și-a făcut ultimul popas din viață în casa poetesei Sono-Jo (1665-1726) unde a scris* Tabi ni yamite.

**) Wabi = *neliniște, grijă, tristețe, solitudine.*
Sabi = *liniște, singurătate.*

[48]) *Op. cit.*, pp. 52-53.

Scanned with OKEN Scanner

japonez în contextul unui capitol despre „poezia clasică", dacă nu cumva el ilustrează mai curînd, ca și La Fontaine, ceea ce numeam, la un alt capitol, *evadarea din clasicism?* Trebuie să observăm totuși că Bashô, asemenea poetului francez, a ridicat un gen minor, de un nivel intelectual îndoielnic și de caracter umoristic la rangul marii poezii și l-a supus unei discipline riguroase. El a fost, ca și La Fontaine, un poet moralist.

E necesar, de asemenea, să adăugăm că marele *haijin,* asemenea lui La Fontaine, tinde către un anume „misticism" al *corespondenței* între lucrurile lumii (explicat aici prin gîndirea sa zenbuddhistă, așa cum în cazul fabulistului francez poate fi bănuit și prin cunoașterea cărții lui Pilpay), tinde către claritatea (puritatea) și excelența limbii (compatibilă doar astfel, cum spune el însuși într-un *haiku* citat mai sus, cu adevărul lucrurilor), tinde, în sfîrșit, către refuzul eului, din alte rațiuni, însă cu efecte similare în planul artei poetice.

Un alt fapt important care îi apropie este înțelegerea și compasiunea pentru animale. Nu e, desigur, vorba despre fapte întru totul similare, dar ideea centrală din *Discours à madame de la Sablière* — animalele nu sînt mașini, nu sînt mecanisme — (de altfel, una dintre ideile fundamentale ale *Fabulelor,* întărită, probabil, și de contactul lui La Fontaine cu apologurile lui Pilpay) este evidentă (chiar dacă are motivații diferite) în multe dintre *haiku*-urile lui Bashô, ca de pildă în acesta :

„Biata maimuță —
I-ar trebui umbrelă
în ploaia toamnei".

Comentînd unul dintre aceste *haiku*-uri și extinzîndu-și afirmația și asupra altor *haijini,* contemporani cu Bashô sau continuatori ai săi (noi înșine sîntem tentați să o extindem și asupra lui La Fontaine), Michel Revon scria că „ei încearcă" pentru animale

Scanned with OKEN Scanner

„o simpatie jumătate sinceră, jumătate surîzătoare a cărei expresie nu le pare să se abată de la demnitatea poeziei clasice“ [49].

Arta poeziei lui Bashô ține de evoluția și de rafinamentul absolut al unui principiu specific artei nipone, acela al *complementarității*, principiu de care arta occidentală nu este desigur străină. O afirmație a lui Pierre Clarac privitoare la La Fontaine poate fi reluată și în ce-l privește pe autorul japonez : „poetul evită insistența, sugerează în loc de a formula și ascunde...“.

Receptarea lui Bashô în cultura occidentului ar putea fi explicată și de această dublă (și paradoxală) situație : el exprimă poetic acea bucurie a contactului direct cu lucrurile „zadarnice și schimbătoare“, însă cu atît mai... îmbucurătoare, refuzul de a generaliza și a conceptualiza, dar, în același timp, prin nevoia de simetrie pe care o impune *haiku*-ului, prin „esențializarea“ („clasicizarea“) expresiei e, întrucîtva, „evadînd“ din informul formei *zen*, mai aproape de spiritul european decît pare la o primă privire.

---

[49] *Op. cit.*, p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

CE ESTE UN CLASIC ?

Lui G. Călinescu, fără de care acest capitol n-ar fi existat.

Clasicismul nu este „un timp de oprire", cum a fost definit : în consecință, clasicul nu este un individ „etalon", imuabil, valoarea clasică nu este o valoare „împietrită". Clasicul trebuie deci privit, ca și romanticul, în mișcare.

După treizeci de ani de la celebra *Prefață* a lui G. Călinescu la *Impresii asupra literaturii spaniole (Clasicism, romantism, baroc),* toate datele disputei merită să fie rediscutate. Marele critic distinge două tipuri de artă fundamental deosebite, cea europeană și cea asiată. „În arhitectură, scrie el, templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia... E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu... Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele irațională mineralogice, botanice și zoologice... Universalul zdrobește individualul...". E necesară aici întrebarea dacă literatura urmează același regim ? Se poate spune că, dimpotrivă, literatura „raționalizează", împrăștie prin logos ceața densă și vie a animalității monstruoase, a vegetației tropicale : chiar în epopeile gigantice ale vechii Indii, cu atît mai evident în vechea literatură chineză, în literatura japoneză sau coreeană. În extremul-orient, literatura stilizează, renunță în general la monstruozitate și la disproporție, desenează „exact" liniile fizionomiei umane, scoate individul în relief, fără

Scanned with OKEN Scanner

a-l separa, desigur, de lumea în care el *nu este* măsura tuturor lucrurilor (ca în occident), dar oferindu-i șansa de a fi propria sa măsură : universalul domină, dar nu mai strivește individualul. Literatura „salvează" omul din aglomerația sufocantă a junglei templului asiat și apare astfel ca o „punte" între Occident și Orient, ca o posibilitate a unui *clasicism general*. Tendința către o anume austeritate a expresiei (chiar o anume „teamă" de luxuriant, de retorica exagerată a formelor plastice), predilecția pentru o economie a formelor (vezi și abundența formelor fixe de poezie, *tanka* și *haiku,* în Japonia, ca și absența aproape totală a poemelor de mari dimensiuni, poemul scurt, în China, *gazelul, robay*-ul ș.a., mult mai numeroase și mai semnificative ca pondere în orient decît în occident) merg în același sens. „Chinezeria" și „japonezeria" în literatură indică o obișnuință „clasică" — fiind și „obișnuință" și „clasică" nu înseamnă totodată și „forme îmbătrînite de clasicism" (Călinescu) — la antipodul obișnuinței „baroce" a artelor plastice. China (și nici Japonia) nu este „Franța extremului-orient", așa cum Franța nu este (nu poate fi) China occidentului, dar gustul pentru „canonic", pentru stilizarea realului, pentru armonie (întrucîtva „geometrizată" în Europa, difuză în Asia extrem-orientală), pentru măsură și echilibru le apropie într-un orizont generos al clasicismului.

Este de înțeles că, logic și cronologic în același timp, rațiunea și luciditatea ordonatoare vin în urma iraționalului formelor și a „dezordinii baroce". „Lumina rațiunii" înlătură, cel puțin pe orizontală, „obscuritatea relativă" (Wölfflin) a barocului. După numeroase cercetări asupra artei baroce întreprinse în ultimele trei decenii, o afirmație ca aceasta a lui G. Călinescu : „barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului", nu mai pare acceptabilă. S-ar putea susține chiar contrariul : construcția barocă se ridică pe un teren al iraționalului

Scanned with OKEN Scanner

nesubjugat, în orice caz, privirea artistului baroc descoperă un univers haotic și ilogic. Avînd un centru mobil, sau lipsită de acest centru ordonator, opera barocă nu se supune legilor clasice ale gravitației ; ea „explodează" sau denaturează (forțează din interior) structurile prestabilite [1]. Poate mai puțin verificabile în arta arhitecturală italiană sau spaniolă, adevărul acestor propoziții e confirmat de cea mai mare parte a *literaturii* baroce : Agrippa d'Aubigné, Andreas Gryphius, John Donne, Góngora, Dimitrie Cantemir ș.a. Sintetizînd, clasicul structurează, temperează răbufnirea formelor, barocul tinde să evolueze în afara lor, sau creează altele noi.

„Clasicismul elin, mai scrie G. Călinescu, e și clasic e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale". Discuția aceasta stă totuși și pe teren istoric, de vreme ce îl putem cita pe Racine, apoi clasicismul elin sau romantismul modern. Desigur, o analiză la nivelul structurilon nu se interesează de nivelul istoric : analiza „în retortă" e utilă pentru a desprinde tipurile ideale „inexistente practic în stare genuină". Astăzi, o discuție de acest fel este necesar să coboare pe terenul istoric, să încerce o „îmbinare" a nivelului structural cu cel istoric, în același timp, fără a rămîne tributară vechii optici subjugată de opoziția clasic-romantic.

Nu uităm că G. Călinescu impune de la început perspectiva „analizei în retortă" și că la o altă pagină a eseului său despre *Clasicism, romantism, baroc* scrie că, în realitate, există „numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic". Dar revenirea la nivelul structural unilateralizează adesea. «Individul clasic, scrie criticul, este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal"

---

[1] v. și Rouset, *Literatura barocului în Franța*, p. 250.

(slujind drept normă altora), deci „canonic". Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înțelege excepțional) dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maximum...» O opinie ca aceasta acceptă, neașteptat, o dublă obediență : față de litena doctrinei clasice, care adesea a trecut înaintea operelor propriu-zise (doctrina cerea o anumită ținută canonică a personajului, condiția lui monolitică), și față de tradiția interpretării clasicului în opoziție cu romanticul. Opoziția aceasta datează din epoca disputei pentru romantism și a fost numită, după cum se știe, de Goethe, în acești termeni : „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" (2 aprilie 1829). Goethe era, într-un fel, tributar epocii, era *angajat :* el se afla, din motive pe care nu e locul să le discutăm aici, în partida clasicilor. A păstra astăzi termenii disputei nu mai poate fi profitabil. T. S. Eliot a înțeles că ei trebuie scoși «din zona antitezei „clasic" și „romantic", pereche de termeni aparținînd politicii literare și stîrnind astfel furtuni ale pasiunii...» G. Călinescu era și el angajat „pasional", în eseul său fiind implicită și o intenție de autodefinire în sensul compromisului (despre care el însuși scria) clasic-romantic-baroc.

Ceea ce ne interesează deci este îmbinarea punctului de vedere istoric cu cel „structural", într-o perspectivă care să detașeze clasicul de aluviunile teoretice rămase din epoca disputelor literare ale secolului romantic, să-l scoată din „sertarul teoretic" și să-l confrunte cu realitatea operei clasice, indiferent de epoca și de zona geografică în care apare, fără a pierde totuși contactul cu planul ideal (cu nivelul structural) al discuției.

Credincioasă fiind literei doctrinei (și încă doctrinei a ceea ce numim „micul clasicism"), imaginea „de laborator" a individului clasic, suprapusă peste cea reală, adică aceea din operele propriu-zise, derutează. Se întîmplă ceva asemănător cu finalul unui

Scanned with OKEN Scanner

celebru roman al lui Voltaire : Cunigunda cea adevărată este *altfel*, este „altcineva“ decît aceea din imaginația lui Candide. Faptul nu le împiedică însă pe cele „două“ Cunigunde să coexiste sau chiar să se confunde uneori.

Privit „în stare genuină“, eroul clasic nu este, în general vorbind, „perfect sănătos trupește și sufletește“ și nici „normal“ : el se crede astfel și atunci cînd descoperă că nu este, *vrea*, cîte o dată, să fie *normal* (Fedra, Alceste, Curiace, Augustus, Athalie). Alteori, eroul clasic e „anormal“, chiar „monstruos“ : Neron, Nourmahal, Don Juan. În secolul al XVII-lea, în Franța, s-a vorbit și despre personaje „denaturate“ : Chimène. Nu lipsesc, desigur, naturile hipersensibile sau cele savant-maladive : Bérénice, Oreste, Alceste, Ghenji. Visul (voința) de normalitate și o exigență superioară manifestată față de sine rămîn semne ale clasicului.

Eroul clasic nu este „cocoșat, orb, șchiop“ etc., deși nici în legătură cu cel romantic nu s-ar putea generaliza astfel. Ne place să-i credem pe clasici statuar-frumoși, „decenți“ ca înfățișare exterioară, sfidînd accidentele biologice, dar nici Corneille și nici Racine n-au fost prea mult interesați de „omul exterior“ : nu știm nimic despre „frumusețea“ Fedrei, a Hermionei sau Chimènei ; Chimène trebuie „să fi fost“ uneori ușor vulgară. Un cuplu de excepție este cel format de Principesa de Clèves și Principele de Nemours. Dacă despre Ghenji știm că e de o frumusețe stilizată-stranie, putem presupune că Manly este chipeș-pervers, că Harpagon e „urît“ ca Pliușkin și Gobseck și că Dom Juan e la fel de „frumos“ și de misterios ca Don Juan-ul lui Byron. Este adevărat totuși că, dacă romanticul oscilează între extreme (este „excentric“ în înțeles etimologic, sensul evoluției sale fiind centrifugal) și are viciul singularizării și apetitul stranietății, clasicul tinde către un echilibru de tipul *mens sana in corpore sano* (rareori atins), sensul evoluției sale este centripetic.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă romanticul aspiră la condiția de *dandy*, la condiția celui care, după expresia lui Baudelaire, trebuie să trăiască și să doarmă în fața unei oglinzi (și oglinda romanticului are o geometrie variabilă), fiind obsedat de chipul său secund, clasicul se mulțumește cu chipul său (prim) pentru care nu are nevoie de oglindă. Exemplul comediei nu este prea util aici : comedia, mai mult un gen neclasic, deformează din principiu.

Din punct de vedere „sexual", scrie G. Călinescu, „clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț". Critica mai nouă descoperă însă, în teatrul lui Racine, bărbați „feminoizi" și femei „viriloide" (Hippolyte sau Britannicus, într-un caz, Fedra și Athalie, în celălalt), nu numai prin situație (raportul de forță cu ceilalți), ci și prin caracter : „feminitatea" lui Pyrrhus cedează în fața fermității Andromacăi. Corneille și Molière, Doamna Murasaky și Whycherley nu sînt în afara acestei împărțiri „postbiblice" a sexelor (fără vreo legătură, desigur, cu sexul biologic) : o femeie „virilă" e Chimène, „feminoizi" sînt Alceste și Ghenji ; despre Manly, s-ar putea spune că are o virilitate perversă care înclină spre androginism.

Fără a fi „plîngăreț", clasicul este, nu o dată, necugetat, impulsiv (Camille, Horace, Neron, Fedra, Nourmahal) și, uneori, sentimental : Augustus, Nicomède, Bérénice, Athalie, Alceste, Ghenji, chiar Principele de Nemours.

Eroul clasic nu are „o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achille)" (Călinescu) : teoretic, sîntem tentați să-l socotim oscilînd între 20 și 30 de ani ; de altfel, mîniosul Achile nu este un erou propriu-zis clasic. Despre multe dintre personajele lui Corneille s-a spus că nu au decît 20 de ani : „tot înțelesul dramelor în care sînt implicați ar scădea, dacă ar fi imaginați mai în vîrstă. Dacă ar avea treizeci de ani, Rodrigue ar cădea în sentimentalitatea romantică, iar Horace n-ar

Scanned with OKEN Scanner

mai fi decît o brută“ (Adam). Chimène, Camille, Emilie reprezintă aceeași generație. Dar Augustus cel înțelept, Nicomède ori Polyeucte-sfîntul ? Sertorius se află dincolo de jumătatea vieții. Personajele lui Racine sînt „oameni fără vîrstă“ sau chiar în afara vîrstei : Fedra poate repeta drama Iocastei. De altfel, personajele, ele însele, nu se interesează de vîrsta celuilalt : Pyrrhus față de Andromaca. Putem presupune că soția lui Hector este „femeia la 30 de ani“ : gelozia Hermionei e astfel cu atît mai explicabilă. Tezeu intră, în această competiție a vîrstei, cu handicapul celor peste 40 de ani ai săi. Eroul clasic e trecut adesea de prima tinerețe, chiar dacă rămîne „frumos“ : Doamna de Valentinois.

În comedie, lucrurile sînt și mai limpezi : ridicolul, care presupune o „mecanizare“, o „automatizare“ a vieții psihice, își găsește climatul său în vîrsta maturității. Dacă Agnes și Margery au 20 de ani, Arnolphe este un „flăcău tomnatec“, iar Harpagon bate spre vîrsta a treia. În ce-l privește pe Dom Juan, el ilustrează expresiv acea situare în marginea vîrstei, despre care vorbeam : „eternitatea“ personajului e cel puțin sugerată de natura aventurii lui. Corespondentul său japonez, Ghenji, e, în mod mai evident, „tînăr“. Clasicul nu are deci „o unică vîrstă incertă“, ci mai multe, uneori, „două“ în același timp : Andromaca, Fedra, Dom Juan. El nu acuză, în acest sens, preferințe obsesive, nu se singularizează nici astfel, nu se refugiază, asemenea romanticului, la o limită sau la alta a vîrstei conștiente.

Punctele cardinale nu se schimbă nici în materie de „temperatură a sîngelui“ : în Europa, clasicismul e meridional, romantismul e nordic (altfel decît în Asia). G. Călinescu scrie că „este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale“. Este adevărat că „romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian“, dar clasicul nu se află, nici de această dată, de cealaltă

Scanned with OKEN Scanner

parte a balanței. În mod cert, un „termometru literar" ar găsi că Horace și Hermann (Kleist) au aproape aceași „temperatură a sîngelui", iar Chimène și Hermiona nu sînt „amante" mai puțin febrile decît Cezara. „Întreg rolul Hermionei, scria Paul Saint-Victor, sparge cadrul pe care Racine l-a impus în mod obișnuit eroinelor sale. Se poate spune că este romantic, *avant la lettre,* în sensul excesiv al cuvîntului. Fedra însăși nu va fi mai tîrziu nici așa de violentă nici așa de spontană. Clasică prin elocvența susținută, mîndria regală, frumusețea stilului, Hermiona are, din cînd în cînd, nervii, exaltarea, impetuozitatea dezlănțuită a unei femei din Shakespeare" [2]. Un alt exemplu : Gobseck, avarul romantic, e mai rigid, mai impasibil, mai placid decît Harpagon, avarul clasic, care are în plus și visuri erotice.

Clasicul își educă „temperatura sîngelui" (și efectele acestei acțiuni „pedagogice" se văd uneori *în cuvinte,* în replicile lui), ceea ce nu înseamnă că o și modifică : răbufnirile lui nu sînt nici excluse și nici rare. Autorul clasic nu se sustrage acestui tipar. La Rochefoucauld, de pildă, scrie despre el însuși : „Sînt destul de moderat și de cumpănit în pasiunile mele : *nu m-a văzut nimeni,* niciodată, mînios... dar de obicei îmi susțin părerea cu prea multă patimă ; iar dacă celălalt apără o cauză nedreaptă, din pasiune pentru adevăr, *îmi pierd eu însumi dreapta judecată*" (s.n.).

Despre complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului, G. Călinescu scria că „este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică", adevăr parțial, între altele, pentru că „sensibilitatea maioresciană", cea din *Jurnal* (în bună măsură necunoscută de Călinescu), se dovedește, nu o dată, „imprudentă"

---

[2] Paul Saint-Victor, *Les Deux Masques,* 1880-1883, T. III, p. 344.

(chiar dacă logica e prezentă și aici cu filtrul ei) și, în esență, nu cu totul deosebită de cea din *Critice*. Era, de pildă, „imprudent", la 1883, să proclami genialitatea lui Eminescu : dacă l-ar fi chemat Sainte-Beuve (despre care Călinescu scrie, tot acolo, că e un romantic), s-ar putea crede că Maiorescu l-ar fi elogiat pe Carol Scrob.

Revenind la eroul clasic, am putea presupune că, dacă Fedra ar fi trăit într-un secol în care ar fi fost la modă *Jurnalul,* ea nu și-ar fi mărturisit patima decît în scris și pentru sine : opinia lui Roland Barthes că piesa lui Racine este o „tragedie nominalistă" capătă astfel un înțeles mai profund. Sensibilitatea „imprudentă" a Fedrei nu mai trebuie demonstrată ; la fel cea a lui Pyrrhus, eroul care a crezut în promisiunea Andromacăi.

Afirmația despre individul clasic „caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă", se cere, de asemenea, revăzută. Cele două „etichete" se exclud : mulțumirea placidă ar sta alături doar cu euforia „civilizată" și euforia lui Neron e una pervers-civilizată. Dar alte fapte vin cu mărturia lor : după lupta cu Alba Longa, Horace exultă, satisfacțiile Chimènei nu sînt calme, Manly se bucură violent. Bucuria clasicului ajunge uneori la paroxism. Vidamul *(Principesa de Clèves)* „se întoarce apoi la domnul de Nemours care era atît de exaltat de bucuria lui, de tristețe, de uimire și de admirație, în sfîrșit de toate sentimentele pe care le poate răscoli a pasiune plină de temeri și de speranțe, încît parcă își pierduse mințile". Clasicul este disponibil celor mai derutante reacții psihice.

Diversitatea atitudinilor și reacțiilor clasicului se verifică și în raporturile cu sine însuși : analizîndu-se cu o luciditate lacomă și, adesea, nemiloasă, el se cunoaște mai bine decît romanticul, care e totuși un introvertit. Clasicul practică o privire „dublă", în exterior și înăuntru, și, în această dedublare, în acest

Scanned with OKEN Scanner

echilibru al privirii, reține mai mult despre sine. E adevărat că, uneori, eroul clasic se teme de această descoperire a sinelui său : „Je crains de me connaître en l'état où je suis“ — și încearcă să se detașeze, „ipocrit“ de el însuși : Don Rodrigue, Printcipesa de Clèves ș.a. Chiar dacă „are o percepție de sine ștearsă“ (Călinescu), poate, mai bine, „inexactă“, clasicul nu este totdeauna obiectiv (Horace, Neron, Rodogune). Alteori are o percepție de sine clară, puternică și, totodată, obiectivă : Dom Juan, Andromaca, Manly. Autorul clasic, atunci cînd a scris memorii, este chiar mai „exact“ cu sine decît personajul clasic. După ce-și face portretul fizic (se pare, suficient de „fidel“ modelului), La Rochefoucauld adaugă : „Îmi voi face cu aceeași fidelitate și restul portretului, căci m-am studiat îndeajuns ca să mă cunosc bine, și nu-mi va lipsi nici curajul de a spune fățiș care-mi sînt calitățile, nici sinceritatea de a-mi mărturisi deschis cusururile“. La nivelul principiilor, cel puțin, Amiel nu s-a dovedit mai expresiv. Revenind la La Rochefoucauld, s-ar mai putea spune că privirea obiectivă nu exclude cu totul ceea ce un comentator român al operei moralistului înțelegea prin *aventura orgoliului,* aventură pe care au încercat-o, într-un fel sau altul, cu toate măștile posibile ale modestiei, Corneille și Molière, Don Rodrigue și Alceste, Racine și Boileau, Dryden și Pope, Athalie și Aureng-zebe.

„Aventura orgoliului“ alternează nu o dată cu îndoiala de sine : chiar eroii cornelieni se supun acestei mișcări. Replicile de tipul „Je suis maître de moi comme de l'univers, / Je suis, je veux l'être...“ (Augustus), indică, în același timp, o retorică a orgoliului și o încercare de a depăși ezitarea, de a pietrifica voința. Această dublă mișcare psihică este semnul („clasic“) al cunoașterii de sine.

Imaginea clasicului despre viață este asemenea imaginii despre el însuși. În prelungirea tradiției cla-

sicizante și în descendența esteticii canonice, s-a putut spune, cu tot subtextul ironic al frazei, că omul clasic „are o imagine *ne varietur* a vieții" (G. Călinescu). Imaginația clasicului nu este, desigur, prodigioasă, dar se dovedește nu o dată activă. Ea participă la echilibrul existenței : Don Rodrigue, în scena care precede duelul, înainte de a ajunge la hotărîrea eroică, își imaginează toate riscurile pe care le-ar fi comportat fuga din fața obligațiilor sale de familie. Existența clasicului nu este mai puțin „accidentată" decît aceea a romanticului : surprizele, „loviturile de teatru", „dramele" abundă. Ele nu-l ocolesc nici pe eroul comic : Arnolphe, Alceste, chiar Tartuffe ; cu atît mai puțin, pe autorul clasic : Doamna Murasaki, Molière, Racine, Whycherley. În acest ritm al existenței, clasicul presimte întîmplarea, o „prevestește", o provoacă. Ar fi inexact să credem că „suferă de incuriozitate..." și de liniște. Fără să aibă viciul vagabondajului, clasicul este un neliniștit, ca și romanticul, un neliniștit sedentar însă : dar dacă romanticul e un neliniștit care nu vrea să se vindece de neliniște, clasicul tinde să o depășească. Pentru el, neliniștea e o etapă, desigur, o etapă care revine. Încă o dată, clasicul este o natură dialectică.

În consecință (acceptînd propozițiile de mai sus ca pe o replică posibilă), logica acestei puneri în discuție (deci în dispută) a clasicului amendează și o altă afirmație călinesciană : „clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon". Neron pare a fi disponibil pentru o „dublă" formulă psihică, Athalie chiar este în fapt. S-a vorbit despre „nietzscheanismul" lui Corneille : Horace e un „supraom", Polyeucte, atît de deosebit de tînărul războinic roman, este făcut totuși din aceeași fibră. În teatrul lui Racine, întîlnim „cinici și ingenue", Neron și Iphigenia (Moreau). Eroul clasic iese adesea din sine, proiectat în afară de o forță misterioasă :

Scanned with OKEN Scanner

PYLADE : „*Modérez donc, Seigneur, cette fureur extrême.*
Je ne vous connais plus : vous n'êtes plus
vous-même.

Souffrez...

ORESTE : *Non, tes conseils ne sont plus de saison,*
Pylade, je suis las d'écouter la raison".

S-a și spus că Racine vorbește ca un clinician. Vocabularul (în *Andromaca :* „fureur", v. 709 ; „transport", v. 719 ; „éperdue", v. 729) și „diagnosticul" sînt ale unui clinician. Nebunia lui Oreste, o nebunie care avansează „este o dedublare a personalității sau, mai exact, o disociere al cărei subiect poate fi conștient". Oreste, ca și multe alte personaje clasice, nu poate fi rezumat la o formulă sufletească unică. Individul clasic se situează mereu dincolo de condiția umană mijlocie. „Înger sau demon, scrie Louis Jouvet, prin curajul, prin gratuitatea acțiunii sale, prin problemele superioare pe care le atacă, eroul are ceva supraumman. Aureolat de o lumină supranaturală, monstruos, excesiv, fanatic, disproporționat în toate felurile, eroul trăiește în exces. El depășește măsura și limitele comune ale vieții noastre. Fie că este Oreste, Pyrrhus sau Lorenzaccio, el revarsă de pasiuni care nu ating viața noastră meschină decît în fugitive lumini. Ceea ce viața cotidiană ne împiedică să încercăm, se află în ei într-o condensare care îi transfigurează" [3]. Personajul comic nu are, din acest punct de vedere, alt regim : el este, deopotrivă, fanatic (Alceste), excesiv (Arnolphe, Harpagon) monstruos (Tartuffe, Manly). Ceea ce viața cotidiană descoperă ca ridicol, se află în ei într-o concentrație care-i „desfigurează".

Fără a fi necesar să cercetăm regimul alimentar al clasicului, spunem totuși că dacă el nu are nevoie de excitante (viața sa scenică sau literară este un

---

[3] Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, 1952, p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

continuu exces), ar trebui să folosească, asemenea romanticului, analgezice, „ca să suporte sau să uite infernul vieții". Don Rodrigue și Camille, Britannicus, și Fedra, Andromaca și Pyrrhus, Alceste și Manly, Dom Juan și Ghenji au o „existență" infernală.

Despre autorul clasic s-a spus, și G. Călinescu însuși o face, că „tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul", afirmație teoretică exactă, necesitînd însă, la nivelul practicii literare, nuanțări obligatorii. Cei mai mulți autori clasici s-au impus tocmai prin... ineditul lor care este și tematic. Un exemplu extrem : forma fixă a *haiku*-ului nu a limitat nicidecum noutatea poeziei lui Matsuo Bashô. Mai spuneam că Pierre Corneille a fost aclamat în epocă în primul rînd ca novator : niciodată pînă în 1637 nu apăruse pe scenă o „poveste" ca aceea a lui Rodrigue și a Chimènei. Este totuși drept să adăugăm că apetitul pentru inedit al clasicului este unul ponderat de experiența modelelor : deși nu are sentimentul timpului, pentru el, tradiția literară există. Situația paradoxală a romanticului este dată de negația tradiției formelor literare, pe un acut sentiment al istoriei.

Clasicul nu caută ineditul „pe orizontală" : el forțează formele din interior și uneori le modifică geometria. Un exemplu, poate neașteptat : Molière. Limitarea tematică se vădește și în faptul că aproape nici o fabulă comică nu-i aparține ; personajele sînt, de asemenea, „cunoscute" : avarul, mizantropul, ipocritul, încornoratul, bătrînul senil, femeia veselă, *il dottore* ș.a. Ineditul apare însă la toate straturile dramei : la cel tematic, se produce o adevărată ruptură de nivel. Tema comică e proiectată pe o traiectorie adesea tangentă cu dramaticul. Ea participă la mișcarea circulară a piesei, la metamorfoza însăși a structurii dramatice. Cu Molière, începe o nouă vîrstă a genului comic al cărei prim semn este spațiul închis al dramei.

Scanned with OKEN Scanner

Imitația modelelor nu interzice clasicului invenția. El caută, și în acest caz, echilibrul, dar, încă o dată, nu-l poate menține decît pentru scurt timp : balanța înclină către factorul invenție. Clasicismul epocii moderne se edifică pe un sol baroc și relativa inconstanță a formelor sale se explică și astfel. Autorul clasic selectează modelele și, adesea, le folosește doar ca pretext al operei proprii. S-ar putea spune că el exercită chiar o anume „influență“ asupra modelului, îl modernizează : teatrul lui Euripide, recitit (revăzut) după lectura tragediilor raciniene, nu mai rămîne același.

Facultatea inventivă a clasicului nu e prodigioasă ca a romanticului, dar uneori este mai eficace : între alte exemple, în Franța, formele dramatice ale secolului al XVII-lea, față de acelea ale dramei romantice.

Păstrînd mereu contactul cu realitatea operelor și menținînd discuția dincolo de terenul accidentat al opoziției clasic-romantic, termenii unei afirmații ca aceasta : «clasicul aplică „reguli“, e „preceptistic“. Romanticul e independent, revoluționar», cu tot adevărul pe care-l exprimă, trebuie reașezați în funcție de noile raporturi indicate de exegezele ultimelor decenii. Clasicul „caută“ regulile și le aplică, ceea ce nu înseamnă că nu le și ignoră. Doctrina însăși oferă această „libertate subjugată“. Boileau afirma chiar că înțelegerea adevărată a artei duce la ideea depășirii regulilor. Dar preceptele estetice sînt pentru clasic o necesitate, chiar pentru un „clasic“ iconoclast ca Wycherley. Clasicul *știe* că fiecare artă are regulile ei și că acceptarea „constrîngerii“, în acest sens, este un semn de forță și o garanție de calitate. Atitudinea „revoluționară“ trebuie judecată în context, deci istoric. Ceea ce pare astăzi „conservator“, „dogmatic“ era atunci, în vremea clasicismului, semnul unei revoluții, îngust, în artă : estetica normativă, disciplina clasică. Dezordinea, demăsura, disproporția treceau drept vetuste. Chiar regula celor trei uni-

Scanned with OKEN Scanner

tăți avea alură modernă. Regulile nu erau „niște cîrje", cum le vedea, în celălalt secol, Voltaire, ci păreau necesare zborului. Mișcarea dialectică a clasicismului se confirmă încă o dată.

Romanticul nu se situează, din acest punct de vedere, la antipozi : cu toată independența sa, el nu se află cu adevărat în afara regulilor, iar dintre cele clasice, regula miraculosului îi convine îndeosebi. Teoretic, romanticul este „impur" stilistic, dar marii autori nu ilustrează mica doctrină romantică ci, mai curînd, acest vers din *Ars poetica* socotit a fi responsabil de regula purității stilului : „orice subiect să-și păstreze-al lui ton potrivit după fire". Romanticul este, într-adevăr, revoluționar, dar clasicul nu se află în partida conservatorilor. Henri Peyre afirma, cu suficiente dovezi, că fiecare dintre marii clasici francezi s-a impus într-o „manieră de rebel". Cu Dryden sau cu Wycherley nu s-a întîmplat altfel. La nivelul formelor literare, fiecare mare operă clasică are la origine un gest de revoltă. Nu devine cu adevărat clasică decît o operă într-adevăr revoluționară.

S-a vorbit mult despre „formalismul" clasicului, «în înțelesul că tinde la conservarea „formelor "(genuri literare, teme)». Pentru autorul clasic, genurile literare există, conceptul însuși (de gen literar) are un înțeles. Pentru autorul modern, genurile literare, în accepția tradițională a termenilor, au o existență precară, iar conceptul își pierde treptat sensurile : în acest caz, comparația clasic-modern nu și-ar găsi nici o justificare.

Romanticul „amestecă" genurile, le confruntă, tinde către *n* combinații.

În ciuda existenței genurilor și a separației lor nete (teoretic), clasicul nu este un „purist". Așa cum prin Corneille (atît de deosebit ca poziție teoretică de cei mai mulți contemporani), prin Boileau (care, în legătură cu La Fontaine, vorbea despre „inefabil") și prin La Bruyère (cel care făcea distincție între

Scanned with OKEN Scanner

o operă „frumoasă" și una „perfectă"), „condițiile imposibilității estetice se află reunite" (Picon), prin cei doi mari tragici francezi, prin Molière și Wycherley, prin Dryden și Alfieri, prin La Rochefoucauld și Doamna de La Fayette, procesul impurificării genurilor este deja început. Adăugăm că nici nu se putea întîmpla altfel, într-un secol de răscruce în estetică, într-o epocă în care conceptul frumosului subiectiv exista alături de acela al frumosului obiectiv. Condițiile imposibilității estetice sînt de aceeași factură cu acelea ale imposibilității purității genurilor. În teatrul lui Corneille, experiența *Cid-ului* (care este o tragi-comedie) nu a rămas fără urmări : *Cinna* și mai ales *Nicomède* sînt mai curînd drame, *Sertorius* are momente de „melodramă". Ca structură, unele tragedii raciniene anunță, de asemenea, specia mai tîrzie a dramei. Racine folosește frecvent procedee sau „ticuri comice". În consecință, efectele comice (chiar într-o tragedie ca *Andromaca :* v. act. III, scena V, la care, după o mărturie din epocă, „publicul a rîs aproape la fel de mult ca la o scenă de comedie") nu lipsesc. Unele personaje se află în situații comice : comportamentul lui Pyrrhus „este *mecanizat* de pasiunea sa, ca acela al unui personaj de comedie, de ridicolul său" (Raymond Picard). Reproșului făcut lui Racine că a amestecat genurile („introducînd anumite scene de *dépit amoureux* sau cîteva replici de roman prețios"), i s-a răspuns că dramaturgul „a respectat *la vraisemblance*". Nu este însă suficient să spunem că „înaintea autorului lui *Cromwell* (1827), el înțelege că tragedia și comedia sînt tangente", că „el a știut să rămînă sobru și a simțit pericolul la care se expune un dramaturg erijînd în sistem o simplă constatare de bun simț". [4]. Amestecul genurilor, în proporția permisă de tragedia sa, îi era necesară lui Racine pentru „realism" și adevăr.

[4] Denise și Pierre Cogny, *Racine, Andromaca, Paris,* Bordas, 1975, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

În comedie, lucrurile nu stau altfel. *Mizantropul* este o dramă, *Școala femeilor*, — „o dramă comică", *Dom Juan* — „o farsă tragică". Wycherley a scris și el farse grotești cu un evident subtext dramatic.

„Formalismul" clasicului este mai mult o aparență.

O discuție de acest fel își are justificarea ei, cu trimiterile necesare la opiniile lui G. Călinescu, din mai multe motive :

a) numeroase dintre afirmațiile criticului sînt „asemănătoare" cu unele aparținînd lui Sainte-Beuve, Gustave Lanson, Adrian Marino ș.a. care nu au în vedere „planul ideal" al discuției, nu evoluează adică „în laborator". După o opinie care mai circulă cu o anume insistență, „clasicii puri" ar fi cei care pun rațiunea în toate drepturile ei. Marie-Joseph Chénier, un clasicizant întîrziat, dădea chiar „rețeta" adevărului clasic :

„C'est le bon sens, la raison qui fait tout,
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Qu'est-ce vertu ? raison mise en pratique ;
Talent ? raison produite avec éclat ;
Esprit ? raison qui finiment s'exprime ;
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat ;
Et le génie est la raison sublime".

T. S. Eliot însuși mai păstrează încă această formulă jumătate falsă, jumătate schematizantă : „...epoca în care găsim un stil comun este o epocă în care societatea a ajuns la ordine și stabilitate, la echilibru și la armonie, așa precum epoca în care apar cele mai marcate extreme ale stilului individual este o epocă de imaturitate sau de senilitate" ;

b) de altfel, G. Călinescu însuși părăsește acest plan ideal al discuției și „amestecă" nivelele atunci cînd scrie : „Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parțiale, corfinmabile istoricește". Accentul frazei cade pe ultima parte a ei — „concluzii... confirmabile istoricește". Și continuă : «Cla-

sicul „imită“» modelele etc., concluzie mai curînd infirmabilă istoricește ;

c) situîndu-se în tradiția exegezelor asupra clasicismului văzut în opoziție cu romantismul (de altfel, el însuși afirmă : „despre romantism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult și materialul e acum controlat“), eseul lui G. Călinescu nu depășește această dispunere „în paralelă“ a termenilor problemei și nici unele limitări de perspectivă, unele prejudecăți de care sînt răspunzători romanticii, dintre ei, nu în cea mai mare măsură Sainte-Beuve, și mulți dintre criticii și istoricii literari din ultimul secol, de la Brunetière și (chiar) Lanson pînă la Ernst Robert Curtius. În ultimele decenii, datele problemei sînt fundamental reexaminate. Antoine Adam, de pildă, observa polemic : „Dacă prea adesea istoricii acestei epoci au pus în centrul tabloului pe care îl făceau o pretinsă școală clasică, dezvoltîndu-se printre tendințe anarhice și contrarii, este pentru că ei erau dominați de anumite prejudecăți de origini diverse. Nu s-a insistat prea mult asupra rolului pe care un anume dogmatism, plecat din Boileau și Sainte-Beuve, l-a jucat în formarea judecăților noastre și în imaginea pe care ne-am făcut-o despre școala clasică franceză. ...Sainte Beuve a conceput clasicismul ca pe o ordine, atunci cînd el era înainte de toate o voință de a crea. Toate vederile sale asupra formării literaturii noastre clasice au fost viciate de această primă și fundamentală eroare“ [5].

E adevărat că G. Călinescu nu pierde din vedere planul real al faptelor și afirmă chiar : «Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlnești la romantici veleități de „reguli“ și de „școală“ și o fidelitate față de teme și genuri care e de esență clasică». „Corupția“, în acest sens, este, în ce privește

---

[5] Antoine Adam, *Histoire...*, I, p. 586.

clasicismul, quasi-generală, nu detectabilă doar la indivizi izolați.

Unul dintre locurile comune cele mai uzitate se referă la regimul diurn al clasicului și la regimul nocturn al romanticului. Cel dintîi ar fi „solar", celălalt — „selenar" ; clasicul ar peripatetiza în mijlocul zilei, pe „Via Apia", romanticul s-ar strecura pe cărări misterioase, la ceasul fantomelor. Dacă am continua, am ajunge ușor la parodie și la caricatură. G. Călinescu are desigur dreptate cînd scrie : „este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții, la umbra unui templu doric sicilian", dar este, de asemenea, imposibil să crezi că nebunia lui Oreste se produce în miezul zilei și că Fedra îi mărturisește lui Tezeu crima sa în plină lumină. Neron pare un somnambul, Antiochus *(Bérénice)* este un visător în lumina crepusculului. Sînt și exemple mai expresive : în romanul Doamnei de La Fayette, un personaj descrie „pavilionul din pădure și marea plăcere a Doamnei de Clèves *de a se plimba noaptea singură pe acolo*", iar ducele de Nemours *„petrecu toată noaptea în grădină* și găsi o oarecare mîngîiere privind măcar acele locuri pe care ea le privea zilnic" — (s.n.). Ghenji „face din noapte — zi, și-ai zilei ochi închide" ; Dom Juan îl „imită" întocmai. Dacă „ora" lui Harpagon pare să fie aceea a amurgului, Célimène, a cărei existență este eminamente publică și are ca decor saloanele aristocrate, evoluează sub regimul lunar.

Una dintre „infirmitățile" clasicului este absența sentimentului naturii : nu numai în Franța (unde o explicație ar fi decorul unic al curții și al orașului la care e redusă natura), dar și în Anglia, în Germania sau în Italia. Dintre autorii clasici, Doamna de La Fayette este unul dintre cei puțini în opera cărora se pot găsi pagini ce se abat de la această regulă : în *La Princesse de Clèves*, se vorbește de mai multe ori despre „farmecul" pavilionului din pădu-

Scanned with OKEN Scanner

rea de la Coulommiers și despre plimbările nocturne ale personajelor. Între om și peisaj începe să existe o anume complicitate. O „excepție", dacă putem s-o numim astfel, e Japonia, unde „clasicul" are apetitul peisajului și al integrării omului în peisaj (Doamna Murasaki, Matsuo Bashô), faptul fiind explicat acolo și de doctrina zen-buddhistă.

Pentru clasicul european (francez, îndeosebi), specifică rămîne această frază a lui Honoré d'Urfé — călătorule, în fața unui peisaj grandios, să nu apleci capul pe spate : riști să-ți cadă pălăria. Dar riscul nu a fost niciodată prea mare : s-a spus adesea — *clasicul nu călătorește*. „A sta pe loc, scrie Paul Hazard, a evita orice schimbare care ar risca să distrugă un echilibru minunat : iată dorința perioadei clasice... Spiritul clasic, în forța sa, iubește stabilitatea : ar dori să fie stabilitatea însăși. După marile aventuri care au fost Renașterea și Reforma, a urmat epoca reculegerii" [6]. Clasicul (cel francez îndeosebi, pentru că Dryden și Wycherley călătoresc, la fel, Doamna Murasaki și Bashô) rămîne *înăuntru*, manifestă adică un anume dezinteres, chiar o anume „teamă" față de schimbările de decor. „Cînd Boileau mergea la băi la Bourbon, mai scrie Paul Hazard, i se părea că se află la capătul pămîntului... Lui Racine îi era deajuns Parisul și amîndoi, Racine și Boileau au fost foarte stînjeniți cînd au fost nevoiți să-l urmeze pe rege în expedițiile sale. Bossuet n-a fost nici o dată la Roma... Molière nu s-a dus nici o dată să revadă prăvălia bărbierului din Pézenas. Marii clasici au fost sedentari. Rătăcitorii vor fi Voltaire, Montesquieu, Rousseau..." Generalizările n-ar fi nici exacte, nici utile, întrucît în Anglia, în Germania, în Japonia, clasicul călătorește. Chiar Molière „călătorește", dar în „interes profesional" și într-o vreme cînd nu era marele clasic al comediei : turneele sale în provincie aveau o singură țintă, Pa-

[6] Paul Hazard, *Criza conștiinței europene*, București, 1973, p. 3.

risul. Corneille vine și el din provincie la Paris. S-ar putea spune că, atunci cînd călătorește, clasicul descrie o mișcare centripetă.

Moda și motivul călătoriei diferă, în aceeași epocă, de la o țară la alta. Într-o carte publicată în 1692, *Historia e memorie sopra la vita di O. Cromwell*, un anume Gregorio Leti scria că „francezii călătoresc mai ales pentru a face economii, de aceea locurile unde poposesc sînt uneori mai degrabă păgubite decît în profit. Englezii, dimpotrivă, părăsesc Anglia cu polițe în ordine, cu frumoase echipaje, cu o suită impresionantă, și cheltuiesc regește“ [7].

Clasicul nu călătorește din motive de „economie“ : peisajul nou distrage și nu participă la alcătuirea „geometrică“ a lumii sale. Atunci cînd eroul său o face, călătoria este „secretă“ (Tezeu) sau, cum se întîmplă cu Oreste, marele rătăcitor, nu itinerarul îl interesează ci punctul de destinație. Dom Juan este și el un hoinar (un „promeneur solitaire“ *avant la lettre*), dar el schimbă datele problemei : nu finalizarea, ci aventura, „călătoria“ primează. Dom Juan e un clasic ce anticipă, e un clasic... romantic. Romanticul nu s-ar opri nicăieri, clasicului i-ar fi plăcut secolul avioanelor supersonice : nu distanțele (în fond, neglijabile și, parcurse la această viteză, interzicînd ochiului să vadă), ci destinația contează. Excepțiile sînt de găsit tot în romanul Doamnei de La Fayette. Acolo, cele mai multe personaje călătoresc : contele de Brissac, ducele de Nemours ș.a. O călătorie în Spania i-ar fi utilă Doamnei de Clèves pentru a-și fortifica virtutea. Existența principesei pare să afirme o idee contrară celei de mai sus a lui Paul Hazard : nu sedentarismul, ci mișcarea, schimbarea sînt o garanție a stabilității.

Clasicul călătorește în scopuri... utilitare.

Pentru clasic, realitatea este *interioară*, o realitate pe care o exprimă și o confruntă cu „reflexele“

---

[7]) Apud Paul Hazard, *Op. cit.*, p. 6.

ei exterioare : călătoria clasicului are, între altele, și această finalitate. Pentru romantic, realitatea (exterioară) e interiorizată : ceea ce exprimă el este o realitate trecută prin filtrul subiectiv. Clasicul vrea să păstreze unitatea cu universul (evidentă mai ales în cazul extrem-orientalului), romanticul, știind-o pierdută, vrea s-o refacă (viciul călătoriei se explică și astfel) : și de aici, „sentimentalismul" său, în accepția schilleriană a termenului. Ar fi util să reamintim aici și o penetrantă observație a lui Gaëtan Picon care reduce la zero distanțele și punctele de opoziție între romantism și clasicism : „De la romantism la clasicism, opera își primește ordinea de la real, iar formele nu sînt decît mijloace de a exprima, stilizînd-o, această ordine. Opera modernă ia din propriul ei limbaj întreaga realitate pe care o conține".

S-a spus că viața clasicului este „inteligibilă", „geometrică" ; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons. „Viața" Fedrei, a Hermionei, a lui Polyeucte sau a lui Dom Juan, ca și aceea a lui Ghenji sau a Principesei de Clèves, păstrează pînă astăzi un caracter „enigmatic". Dacă e să ne referim doar la literatura clasică franceză, nici măcar Dom Juan nu ilustrează „dragostea pentru geometrie".

În revanșă, nimic cu adevărat enigmatic la Jean Valjean sau Hernani, la Rob Roy sau l'Inominato : cel mult, în cazul celor dintîi, o „enigmă de contrabandă".

Concluzia care s-ar trage din propozițiile citate mai sus ar fi următoarea : „Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișîndu-i-se ca o absurditate, ori trăiește etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda), spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie". În această ordine a ideilor, o concluzie (parțială și oricît de provizorie) și-ar afla o justificare „în termeni practici". De altfel, citîndu-i pe

Scanned with OKEN Scanner

Ahasverus și pe Adam, G. Călinescu s-a și situat în planul istoric al discuției. Așa stînd lucrurile, putem spune (cu textele în față) că, adesea, clasicul „moare" tînăr, prin sinucidere (Fedra, Hermiona ș.a.), sau prin boală (Principele de Clèves, Ghenji ș.a.), se prăbușește în nebunie (Oreste), ori se oferă sacrificiului, pentru o idee sau din pasiune. Clasicul trăiește în exces, existența sa este o existență de criză : în consecință, durata vieții lui nu poate fi decît „anormală". Nu sînt, desigur, excluse excepțiile : Harpagon, de pildă, dacă în acest caz este cu adevărat necesar să căutăm excepțiile.

Nuanțînd mai departe, e aproape fără utilitate să spunem că omul clasic, „promovează (teoretic, n.n.) coerentul liniștitor", e echilibrat (vrea să fie totdeauna), „suveran" în sine (cum afirmă adesea), ceea ce nu înseamnă că evită într-adevăr stările tulburi, ilogice care vin din subconștientul său nesubjugat. Împărțind zeloși lumea clasicului, ar trebui să conchidem (cu „dezinvoltură"... didactică) astfel : Chimène și Polyeucte, Andromaca și Agamemnon etc. sînt clasici, Camile și Fedra, Hermiona, Neron și Oreste, Ducele de Nemours și Ghenji — „romantici". Caricaturizînd, am putea spune că Principesa de Clèves este „clasică" ziua și cînd primește sfaturile Doamnei de Chartres — și „romantică", în puterea lunii, iar Dom Juan (personajul banoc) încearcă să devină „clasic", la miezul nopții, ora cînd apare statuia comandorului.

Ajungem astfel și la critica clasică despre care s-a spus că «aplică „regulile", examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic)». Neîndoielnic, estetica „micului clasicism" a vegheat la aplicarea regulilor și la „modele". În ce-l privește pe Boileau, sîntem mai curînd de partea lui Albert Thibaudet : «Boileau nu spune ca Du Bellay : „Veți fi asemeni anticilor", ci : „veți face asemeni anticilor"...

Scanned with OKEN Scanner

Această grijă de a rămîne „dincoace“ e pecetea lui, comună cu a lui Racine și a lui La Fontaine». A face *asemenea* anticilor nu presupune nici un fel de obedienţă. Încă o dată, pentru marii clasici, experienţa modelelor nu a fost o experienţă tiranică.

Dintre criticii secolului al XVII-lea francez, cel mai interesant și cel mai original rămîne, desigur, Corneille. Critica sa nu este una propriu-zis clasică. O spun cele mai multe dintre ideile sale, dintre care aceasta este eminent expresivă : *este fals să credem că subiectul unei tragedii trebuie să fie verosimilul.*

Atunci cînd extindem privirea la întreg spaţiul european și dincolo de el, e lesne să observăm că dacă Alexander Pope înclină spre clasicism, Dryden și Muratori «bat spre „romantism“», de asemenea, în mai mare măsură chiar, Tsurayuki. Pe de altă parte, e bine să observăm că romanticul Sainte-Beuve rămîne, în unele sensuri, un pseudo-clasic. Strălucitorul eseu al lui G. Călinescu, incitant și derutant totodată, pătrunzător și „felin“ în același timp, profund înţelegător și, în mod paradoxal, gîfîitor de multă grabă, reprezintă, probabil, punctul maxim al evoluţiei gîndirii estetice (a vechii critici) aflată încă sub aripa romantismului, așa cum, în eminescologie, marele critic ilustrează culmea interpretărilor vechii imagini (maioresciene) a poetului.

O exegeză concepută în sensul opoziţiei clasic-romantic, în care romanticul e socotit ca o lume la care nu participă trecutul („romanticul *inventează*“, e eminamente „revoluţionar)“, este semnul unui „provincialism al timpului“, după formula fericită a lui T. S. Eliot. «Să numești o operă de artă „clasică“, scrie el, în termenii controversei clasic-romantic implică fie cea mai desăvîrșită laudă, fie cea mai dispreţuitoare insultă, după partida căreia îi aparţii. Implică anumite calităţi sau defecte : ori perfecţiunea formei, ori un zero absolut al frigidităţii». Eliot mai precizează că vrea să ofere „definiţia unui tip de artă, și nu mă interesează dacă este întru totul și

Scanned with OKEN Scanner

în toate privințele *mai* bun sau *mai rău* decît altele... Nu voi afirma însă că o literatură pe care o considerăm mare trebuie să aibă un autor sau o perioadă în care aceste calități (clasice, n.n.) să se manifeste... Nu trebuie să ni se pară un defect al unei literaturi faptul că nu există autor sau o perioadă anume care să fie clasice în totalitatea lor, sau dacă, așa cum se întîmplă în cazul literaturii engleze, perioada care se apropie mai mult de definiția clasicismului nu este cea mai importantă." Eliot face distincție între clasicul „relativ" și „absolut", distincție între „literatura pe care o putem numi clasică în raport cu limba proprie și cea care este clasică în raport cu alte limbi".

Dintre numeroșii autori care au încercat să răspundă la întrebarea *ce este un clasic ?*, Sainte Beuve nu este cel mai răspunzător (poate că e, dimpotrivă, cel mai puțin răspunzător) de îngustarea conceptului, de dogmatizarea lui. Fraza cu care debutează eseul său intitulat chiar *Ce este un clasic ?* e aceasta : „Delicată problemă și asupra căreia s-ar putea da soluții foarte diferite, după timpuri și epoci". Răspunzători de această îngustare a sensurilor conceptului sînt, în mare măsură, clasicizanții care credeau că se apără de romantici. Sainte-Beuve scria că «Dicționarul Academiei din 1835 restrînge mult această definiție (a *clasicului*, n.n.) și, din oarecum vagă, o face precisă și chiar strîmtă. El definește drept autori clasici pe aceia „care au devenit *modele* într-o limbă oarecare" ; și în toate articolele următoare, expresiile de *modele*, de *reguli* cărora trebuie să ne conformăm, revin necontenit. Această definiție a clasicului a fost făcută, evident, de respectabilii academicieni, înaintașii noștri, față de ceea ce se numea atunci *romantic*, adică în vederea inamicului. Este timpul, mi se pare, să renunțăm la aceste definiții restrictive și timorate și să le lărgim spiritul.» Răspunzători, în același sens, sînt, de asemenea, numeroși romantici sau cei care, după mai bine de un

Scanned with OKEN Scanner

secol, se află în trena romantismului : și unii și alții, practicînd o anume „miopie“ sau fiind involuntar „miopi“, credeau că se apără astfel de revenirea clasicilor. Opinia lui Sainte-Beuve este, cum parțial s-a văzut, foarte generoasă. După el, un clasic îmbogățește spiritul uman, descoperă un adevăr moral fără echivoc, „un astfel de clasic a putut fi un moment revoluționar sau cel puțin a putut să pară : n-a distrus mai întîi nimic în jurul lui, n-a răsturnat ceea ce-l incomoda decît pentru a restabili repede echilibrul, în profitul ordinii și frumosului“. Dealtfel, marele critic al epocii romantice avea conștiința noutății opiniilor sale : „Nu mă amăgesc că această definiție pe care am dat-o despre clasic depășește oarecum ideea care în mod obișnuit se cuprinde sub acest nume.“ Faptul merită observat, chiar dacă el adaugă imediat : „se cuprind în ea condițiile de regularitate, de înțelepciune, de moderație și de rațiune, care domină și contin pe toate celelalte“, condiții satisfăcute în fond de „micii“ clasici.

Ceea ce i s-ar putea reproșa lui Sainte-Beuve este că dilatează la maximum conceptul de clasic : „mai întîi, scrie el, aș vrea ca nimeni dintre cei demni să nu fie exclus și ca fiecare să-și aibă locul meritat“ printre clasici. Așa, alături de Shakespeare, apar Valmiki, Firdousi, Confucius...

S-a putut vedea că perspectiva acestor încercări de precizare a înțelesurilor clasicului a fost aceea a „clepsidrei întoarse“. De la eseul lui G. Călinescu (1946) și cel al lui T. S. Eliot (1944), la eseul lui Sainte-Beuve (1850), trebuie să observăm că, fără a minimaliza nicidecum o opinie sau alta, unghiul percepției și al comprehensiunii critice tinde către 180 de grade. O încheiere posibilă a acestei discuții ar fi că este încă o prejudecată să crezi că romanticul e mai puțin permeabil la înțelegerea clasicului. Poate că tocmai romanticul — acest „frate dușman“ al clasicului — este predestinat s-o aibă.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Caracterizarea sintetică a fenomenului clasic rămîne și astăzi, mai multe secole după manifestarea istorică a diferitelor sale forme, europene și neeuropene, dificil de înfăptuit. Dificultatea este dată, în primul rînd, de diversitatea modalităților clasicismului, de perspectiva istoric-literară tradițională a opoziției tranșante clasic-romantic, perspectivă ce se află la originea a numeroase erori de interpretare, precum și de inexistența unor studii de sinteză asupra fenomenului clasic mondial.

Orice clasicism presupune existența unui climat, a unei atmosfere social-politice și culturale caracterizată de *stabilitate, ordine* și *măsură*. Apariția clasicismului este dependentă de o tradiție literară, de o anume consonanță a idealurilor, preferințelor și tendințelor estetice ale autorilor și publicului. După expresia lui Henri Peyre, literatura clasică este, înainte de toate, literatura unei unități geografice, sociale, de preocupări și de climat artistic : în Franța, ca în Grecia antică, în Japonia, ca în vechea Chină. Diversitatea despre care vorbeam se manifestă în cadrele acestei unități și devine și mai evidentă în măsura în care avem în vedere fenomenul clasic internațional.

Orice clasicism „presupune un romantism anterior“ (Valéry) și, adăugăm noi, un „romantism“ posterior. Raporturile dintre unul și celălalt nu sînt deci de opoziție, ci de continuitate sau chiar de „coexis-

Scanned with OKEN Scanner

tență" : clasicul nu este negația romanticului, „ci, mai curînd, reforma și încununarea sa... Romantismul este o problemă de acumulare, clasicismul — o problemă de direcție". Dincolo de caracterul categoric al acestei opinii a lui Ramon Fernandez, trebuie să vedem aici necesitatea de a elibera actul exegezei clasicismului de automatismul opoziției clasic-romantic, opoziție căreia îi mai sînt încă tributare numeroase interpretări critice. Analiza noastră a încercat să vadă și atitudinile „romantice" ale eroilor cornellieni sau racinieni, stările „romantice" ale unor personaje romanești *(La Princesse de Clèves* și *Ghennji, monogatari),* „romantismul" lui La Fontaine și Matsuo Bashô.

Am observat, de asemenea, că analiza operei clasice, chiar a celei teoretice, este dependentă mereu de contextul baroc și că, la fel ca în cazul clasicului și romanticului, se poate vorbi despre o „conviețuire" a clasicului și a barocului. „Distincți și înrudiți, separați atît cît pot fi niște frați învrăjbiți, Clasicul și Barocul cunosc întîlniri, suprafețe de suprapunere care explică faptul că puteau să se înțeleagă bine... cînd se prezenta ocazia să meargă alături și uneori să facă operă comună" (Rousset). Exemplele sînt dintre cele mai reprezentative : Corneille *(Cidul),* Molière *(Dom Juan),* Doamna Murasaki *(Ghenji),* Racine *(Bajazet),* Wycherley *(The Plain Dealer),* Dryden *(Aureng-Zebe)* ș.a. „Cei doi frați dușmani" sînt acum trei : clasicul — romanticul — barocul, în alte raporturi decît cele văzute de G. Călinescu : opoziția reală dintre ei nu mai este una tranșantă („beligerantă") și nici una care exclude colaborarea, conlucrarea pe terenul operei clasice. Dispunerea celor „trei frați" în „spațiul geografic" al exegezei nu mai poate fi una neconciliantă, dar nici una care să elimine tonul dominant : opera clasică își impune totuși echilibrul, armonia, stilul ei.

Clasicismul urmează deci și precede unui „romantism", fără a fi însă, cum afirma Henri Peyre,

un „scurt moment de oprire" : el este, mai curînd, un moment de echilibru, un echilibru viu care tăinuiește o vastă mișcare interioară. „Revoluțiile" pe care le-au declanșat marii clasici în evoluția comediei, a tragediei sau a romanului au avut repercusiuni în arta modernă.

În *Qu'est-ce que le classicisme ?*, Peyre distingea mai multe trăsături definitorii ale operei clasice :

— nu atît *raționalismul*, cît *ordinea intelectuală ;*

— *valoarea universală* și *impersonală* a operelor ;

— *primatul naturii* (în înțelesul limitat, „clasic" al termenului) *și adevărului ;*

— *respectul față de reguli,* fondat pe ideea elementară că niciodată arta nu a fost produsul hazardului ;

— *primatul artei* și *atenția acordată moralei ;*

— *legătura cu antichitatea.*

Aceste caracteristici ale clasicismului (Peyre se referă la cel francez) pot fi adaptate la fenomenul clasic în totalitatea lui : nuanțînd, eliminînd unele limitări pe care orice sinteză le presupune, avînd, încă o dată, în vedere contextul baroc — totul în cea mai fermă perspectivă a dialecticii clasicismului și a criticii comparatiste. Departe de a impune forme imuabile și împotriva unora dintre preceptele doctrinei sale (despre care totuși, după cum s-a putut vedea, nu putem spune că este o doctrină închisă), clasicismul a făcut experiența varietății. Experiența modelelor (legătura cu antichitatea, în Europa, ca și în Extremul-Orient) a fost o experiență dublă : s-a mai spus că scriitorii clasici au încercat să creeze *cum* au creat anticii, dar, în același timp, acest prim gest existent în operă înseamnă și voința de a crea *altfel* și, în cele din urmă, această voință a biruit. Ideea că (neo)clasicismul *a modernizat* antichitatea (idee valabilă pentru clasici, ca și pentru clasicizanți) rămîne unul dintre cele mai importante cîștiguri ale exegezei critice. Exemplul lui Corneille sau Boileau,

Scanned with OKEN Scanner

al lui Tsurayuki sau Matsuo Bashô, al Doamnei La Fayette sau al Doamnei Murasaki, venind din nucleul „plutonic“ al operei sau din orizontul „neptunic“ al ideilor literare, este caracteristic pentru întreg fenomenul clasic. Modernitatea clasicismului se dovedește durabilă, cu atît mai mult în acest secol al tuturor experiențelor literare.

Scanned with OKEN Scanner

EINFÜHRUNG IN DIE KLASSISCHE LITERATUR
(Zusammenfassung)

Ein Buch über die klassische (neoklassische) Literatur stellt von Anfang an das Problem der Beziehungsfläche des vergleichenden Excurses und jenes der „Periodisierung". Da, wenigstens von theoretischem Standpunkt aus, die „zentraleuropäische" Zeit vorbei ist, wollen wir eine weite Perspektive des klassischen Phänomens zeigen (das Etiemble „la littérature vraiment générale" nennt: nicht nur in Europa gibt es immer klassische Kulturen, die Literaturgeschichten kennen auch andere Beispiele von „klassischen" Epochen als jene, die allen Europäern bekannt sind. Die Periode Heian *aus der japanischen Literatur ist eine von denen, auch wenn sie zeitlich mehrere Jahrhunderte vor jedwelcher europäischen (neo)klassischen Epoche liegt. Die literarischen Ideen und die Entwicklung der damaligen nipponischen Prosa veranschaulichen ein echtes klassisches System.*

In der vergleichenden Literatur, ersichtlicher als in der Literaturgeschichte, ist die Periode *ein zweideutiger Begriff oder ein Begriff, der sogar seine Gegenbedeutung enthält; sie setzt die Idee der* Wiederholung *einiger Werte im Universum, die Unikate bilden, durch und ist der zeitlichen Einschliessung einiger Werke, die ihre Epoche überholen, nicht fremd. Die grossen Zeitunterschiede zwischen den zusammentreffenden literarischen Phänomenen kann zu einer „Periodisierung" führen, welche die Chronologie, wenn nötig, vernachlässigt. Man weiss, dass Etiemble einige Vorlesungen über die europäische Vorromantik mit Texten aus der alten chinesischen Poesie bebilderte. Ein Studium über die klassische Literatur könnte Analysen oder Beziehungen auf*

Scanned with OKEN Scanner

einige Werke der Literatur des fernen Morgenlandes nicht vermeiden, da einige dieser Werke mit dem klassischen Phänomen des Westens zeitgenössisch sind. Wir verbanden somit die Notwendigkeit, die chronologische Übersicht zu überschreiten, und die Pflicht, Werke, die dem sogenannten „exotischen" Kulturbereich angehören, zu den klassischen Werten zu zählen. In diesem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts befinden wir uns zum ersten Mal (nach einem Ausspruch Gaëtan Picons) vor der gesamten Vergangenheit der ganzen Welt eine neue Lage ohne Vorgänger, welche die Notwendigkeit einer vollkommenen Erfahrung, „eines unbergrenzten ästhetischen Bewusstseins", sowie einer neuen Strenge einbezieht. Wir dürfen nicht im begrenzten „zentral-europäischen" Bereich bleiben, um so die Illusion einer heute nicht mehr bestehenden „Vormachtstellung" einiger Kulturen über andere zu fördern. Jede Nationalkultur strebt nach Universalität und kann seine spezifischen Formen und Möglichkeiten durchsetzen. Jede klassische Periode rechtfertigt durch ihre Existenz die Gleichheit mit den anderen im internationalen Wettstreit.

Die meisten Kapitel dieses Buches versuchen, diese neue vergleichende Perspektive zu prüfen, soweit es der analysierte Stoff erlaubt.

Im Kapitel „Die literarischen Ideen oder die Mőglichkeit und Unmőglichkeit der Ästhetik". wird der Begriff klassisch durch das Geständnis eines Dichters der Heian — Epoche Ki no Tsurayuki und der Romanschriftstellerin Frau Murasaki definiert und erläutert. Der klassische Roman bekräftigt sein Statut durch „parallele" Analyse zweier Kunstwerke La Princesse de Clèves und Ghennji monogatari. Diese Analyse enthüllt, trotz der grossen zeitlichen und geographischen Entfernung zwischen ihnen, überraschende Ähnlichkeiten in der Thematik, im Universum und in der Tiefenstruktur dieser Bücher. (Kapitel: Die Stellung des Romans) Im Kapitel Die Horizonte der Poesie stellte uns die ungefähr ähnliche poetische Erfahrung zweier grosser zeitgenőssischer Dichter La Fontaine und Matsuo Bashô besondere Probleme.

Scanned with OKEN Scanner

Auch heute noch, nach einigen Jahrhunderten der historischen Äusserung der verschiedenen europäischen und nichteuropäischen Formen, ist die zusammenfassende Charakterisierung des klassischen Phänomens schwer zu verwirklichen. Die Schwierigkeit besteht in der Verschiedenheit der Möglichkeiten der Klassik, in der historisch — literarisch traditionellen Perspektive des Gegensatzes klassisch — romantisch, der sich am Ursprung mehrerer Interpretationsfehler befindet, und im Fehlen einiger Synthesestudien über das klassischen Weltphänomen.

Jede Klassik setzt das Bestreben eines Klimats, einer sozial-politischen und kulturellen Atmosphäre voraus, die sich durch Beständigkeit, Ordnung und Mass charakterisiert. Die Entstehung der Klassik hängt von einer literarischen Tradition ab, von einer Übereinstimmung *der Ideale, der ästhetischen Tendenzen und Vorzüge der Autoren und des Publikums. Nach Henri Peyre ist die klassische Literatur vor allem die Literatur einer geographischen, sozialen und Beschäftiungs — Einheit so wie eines künstlerischen Klimats in Frankreich wie im alten Griechenland, in Japan wie im alten China. Die Verschiedenheit, über die wir sprachen, äussert sich innerhalb dieser Einheit und wird noch deutlicher, indem wir das internationale klassische Phänomen berücksichtigen.*

Jede Klassik setzt „eine vorgehende Romantik voraus" (Valéry), und wir fügen noch eine nachfolgende „Romantik" hinzu. Zwischen den beiden besteht kein Verhältnis des Gegensatzes, sondern eines der Weiterführung oder sogar der „Koexistenz". Das Klassische ist nicht die Verneinung des Romantischen, „sondern eher seine Reform. Die Romantik ist ein Problem der Anhäufung, die Klassik ein Problem der Richtung." Wir müssen hier trotz der Übertreibung dieser Ansicht Ramon Fernandez die Notwendigkeit erkennen, die Exegese der Klassik vom Gegensatz klassisch — romantisch zu befreien, ein Gegensatz dem noch zahlreiche kritische Interpretationen anhaften.

Wir bemerkten auch, dass die Analyse des klassischen Werkes, sogar des theoretischen Teils, immer vom Barock abhängig ist und dass, wie auch im Falle des Klassischen und

Scanned with OKEN Scanner

Romantischen, man von einem „Nebeneinander" des Klassischen und Barocken sprechen kann. Es gibt viele Beispiele: Corneille (Le Cid), *Molière* (Dom Juan), *Frau Murasaki* (Ghennji), *Racine* (Bajazet), *Wycherley* (The Plain Dealer), *Dryden* (Aureng-Zebe) *u.a. „Die zwei feindlichen Brüder" (Rousset) sind nun drei: das Klassische, Romantische und Barocke; sie stehen in aderen Verhältnissen als den von G. Călincescu angegebenen. Der reelle Gegensatz zwischen ihnen ist nicht ein ausschlaggebender und auch nicht einer, der die Mitarbeit und Zusammenarbeit im klassischen Werk ausschliesst. Die Anordnung der „drei Brüder" im „geographischen Raum" der Exegese kann nicht mehr eine kriegerische sein, aber auch nicht eine, die den vorherrschenden Ton beseitigt. Das klassische Werk setzt trotzdem sein Gleichgewicht, seine, Harmonie und seinen Stil durch.*

Die Klassik folgt und geht einer „Romantik" voraus, ohne aber, wie Henri Peyre behauptet, „ein kurzer Stillstand" zu sein. Sie ist eher ein Moment des Ausgleichs, ein lebender Ausgleich, der eine starke innere Bewegung verheimlicht. „Die Revolutionen", die die grossen Klassiker in der Entwicklung der Komődie, Tragödie und des Romans hervorriefen, hatten bis spät in die moderne Kunst Rückwirkungen.

In Qu'est-ce que le classicisme? *unterscheidet Peyre mehrere bestimmende Charakteristiken des klassischen Werkes:*

— nicht so sehr der Rationalismus als die intellektuelle Ordnung;

— der universelle und unpersönliche Wert der Werke;

— die Vorherrschaft der Natur (im begrenzten Sinn des Begriffs „klassisch") und der Wahrheit;

— der Respekt vor den Regeln, begründet auf der Idee, dass die Kunst niemals ein Produkt des Zufalls war;

— die Vorherrschaft der Kunst und die Beachtung der Moral;

— die Verbindung mit der Antike.

Diese Charakteristiken der Klassik (Peyre bezieht sich auf die französische Klassik) können dem klassischen Phänomen in seiner Gesamtheit angepasst werden, indem sie

Scanned with OKEN Scanner

einige Grenzen, die jedwelche Synthese voraussetzt, abstufen und beseitigen. Nochmals wird der barocke Kontext berücksichtigt, alles in der festen Perspektive der Dialektik der Klassik. Ohne unwandelbare Formen oder etwas gegen die Vorschriften seiner Lehre vorzuschreiben (die man aber nicht als geschlossene Lehre ansehen kann), hat die Klassik die Erfahrung der Verschiedenartigkeit gemacht. Die Erfahrung der Vorbilder (die Beziehung zur Antike in Europa wie auch im fernen Osten) war eine doppelte Erfahrung: es wurde auch gesagt, dass die Klassiker versucht haben, wie *jene aus der Antike zu schöpfen, aber gleichzeitig bedeutet diese im Werk vorhandene erste Geste auch der* Wille, *anders zu schöpfen und schliesslich hat dieser Wille gesiegt. Die Idee, dass die Neoklassik die Antike modernisiert hat bleibt als eine der bedeutendsten Verdienste der kritischen Exegese. Das Zeitgemässe der Klassik bewährt sich als wirklich beständig vor allem in diesem Jahrhundert umfassender literarischer Erfahrungen und Experimente.*

ÜBERSETZT von *HENRIETTE GIESSER*

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCTION DANS LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

Résumé

Un livre sur la littérature classique pose dès le début le problème de l'aire de référence de l'excours comparatiste et aussi celui de la „division de l'époque en périodes". Comme, au moins du point de vue théorique le temps de „l'europocentrisme" a déjà passé on a l'intention d'offrir au sujet du phénomène classique une large perspective — (que Etiemble appelle „la littérature vraiment générale"): ce n'est pas seulement en Europe qu'il existe des cultures de permanence classique et l'histoire des littératures connaît aussi d'autres exemples d'époques „classiques" que celles reconnues unanimement par les européens. La période Heian *de la littérature japonaise en est un exemple, même si elle se situe, dans le temps, plusieurs siècles avant toute époque (néo)classique européenne : les idées littéraires et le développement de la prose niponne de ce temps-là illustre un authentique régime classique.*

Dans la littérature comparée, encore plus visible que dans l'histoire littéraire, la période *est un terme équivoque qui peut comporter même un contresens : il impose l'idée de répétition dans l'univers de certaines valeurs constituées comme éléments uniques et on pourrait même inclure dans un espace temporel des oeuvres qui dépassent de beaucoup leur époque. Les grands décalages d'entre les phénomènes littéraires coïncidents pourraient conduire à l'idée d'une division de l'époque en périodes qui doit ignorer, alors qu'il est nécessaire, la chronologie. On sait d'ailleurs que Etiemble a illustré un cours sur le préromantisme européen avec des textes de l'ancienne poésie chinoise. Une étude sur la*

Scanned with OKEN Scanner

littérature classique ne peut faire abstraction d'aucune façon des références concernant l'analyse de certains oeuvres de la littérature de l'Extrême-Orient, d'autant plus que plusieurs en sont contemporains du phénomène classique occidental. C'est ainsi que j'ai combiné la nécessité de dépasser la perspective chronologique et l'obligation d'apporter dans le circuit des valeurs classiques des oeuvres qui appartiennent à une aire culturelle appréciée longtemps comme „exotique". Au dernier quart du XX-ème siècle, on se trouve pour la première fois (selon une expression de Gaëtan Picon) devant le passé total de la terre entière — situation nouvelle, sans précédent, qui implique la nécessité d'une expérience totale, d'une „conscience esthétique sans limite" et de plus, celle d'une nouvelle rigueur. Il nous serait donc défendu de rester dans l'horizon limité de „l'europo-centrisme" et de nourrir ainsi l'espoir d'une hégémonie — aujourd'hui inexistante — de certaines cultures sur les autres. Chaque culture nationale accède à l'universalité et peut imposer ses formes et ses modalités spécifiques, chaque période classique justifie par son existence même, son égalité avec les autres dans le dialogue international.

La majorité des chapitres de ce livre essaie de vérifier, tant que la matière qui constitue l'objet de l'analyse le permet, cette nouvelle perspective comparatiste.

Dans la chapitre Les idées littéraires ou la possibilité et l'impossibilité de l'esthétique le concept se définit et s'exprime d'une manière encore plus vaste et plus profonde par la preuve d'un poète de l'époque Heian — Ki no Tsurayuki, ainsi que par celle d'une grande romancière, Madame Murasaki. Le roman classique confirme son statut par l'analyse „parallèle" de deux chefs-d'oeuvre — La Princesse de Clèves et Ghennji monogatari — analyse qui révèle de surprenantes similitudes dans le plan thématique, dans celui de l'univers humain ainsi que dans la structure et la profondeur de ces livres, malgré la distance temporelle et géographique qui les sépare (le chapitre L'État du roman). Dans le chapitre Les Horizons de la poésie, l'expérience poétique en quelque sorte semblable de deux grands poètes contem-

Scanned with OKEN Scanner

porains — La Fontaine et Matsuo Bashô, nous a posé des problèmes spéciaux.

La caractérisation synthétique du phénomène classique est même aujourd'hui difficile à réaliser, même si plusieurs siècles depuis la manifestation historique de ses différentes formes européennes et non-européennes se sont écoulés. La difficulté est donnée, premièrement, par la diversité des modalités du classicisme, par la perspective historique et littéraire traditionnelle de l'opposition tranchante classique — romantique, perspective qui se trouve à l'origine de nombreuses erreurs d'interprétation, ainsi que par l'inexistence des études de synthèse sur le phénomène classique mondial.

Tout classicisme suppose l'existence d'un climat social-politique et culturel qui se caractérise par stabilité, ordre, mesure ; *la manifestation du classicisme est liée à une tradition littéraire, à une certaine consonnance des idéals, des préferences et des tendences esthétiques des auteurs et du public ; selon l'expression d'Henri Peyre, la littèrature classique est, avant tout, la littérature d'une unité géographique, sociale, de préoccupations et de climat artistique en France, tout comme dans la Grèce antique, au Japon comme dans l'ancienne Chine. La diversité se manifeste dans le cadre de cette unité est devient encore plus saisissante dans la mesure dans laquelle on a en vue le phénomène classique international.*

„Tout classicisme suppose un romantisme antérieur" (Valéry) et on y ajoute, un „romantisme postérieur" ; les rapports entre l'un et l'autre ne sont pas donc d'opposition mais de continuité et même de „coexistence" ; le classique n'est pas la négation du romantique, „mais, plutôt, la réforme et le couronnement de ce dernier..." Le „romantisme est un problème d'accumulation, le classicisme — un problème de direction". Malgré l'exagération de cette opinion de Ramon Fernandez, il faut y voir la nécessité de délivrer l'acte de l'exégèse du classicisme, de l'automatisme de l'opposition classique-romantique, opposition à laquelle de nombreuses interprétations critiques lui sont encore tributaires.

Scanned with OKEN Scanner

On a aussi observé, que l'analyse de l'oeuvre classique, même de celle théorique, est toujours dépendante du contexte baroque et tout comme au cas du classique et du romantique, on pourrait parler d'une „cohabitation" du classicisme et du baroque. Les exemples sont des plus représentatifs : Corneille (Le Cid), *Molière* (Dom Juan), *M-me Murasaki* (Ghennji), *Racine* (Bajazet), *Wycherley* (The Plain Dealer), *Dryden* (Aureng-Zebe) *etc. „Les deux frères ennemis" (Rousset) sont maintenant trois : le classique — le romantique — le baroque, dans des rapports différants que ceux rappelés par G. Călinescu : l'opposition réelle d'entre eux n'est ni une opposition qui exclut la collaboration, la coopération au domaine de l'oeuvre classique. La disposition des „trois frères" dans „l'espace géographique" de l'exégèse ne peut plus être belligérante ; et cependant ce n'est pas une disposition qui élimine le ton dominant : l'oeuvre classique s'impose tout de même par son équilibre, par son harmonie, par son style.*

Le classicisme suit et précède donc un „romantisme" sans l'être, comme l'affirme Henri Peyre, „un court moment d'arrêt" : il est, plutôt „un moment d'équilibre", un equilibre vif qui cache un vaste mouvement intérieur ; „les révolutions" que les grands classiques avaient déclenchées dans l'évolution de la comédie, de la tragédie et du roman, ont eu des conséquences jusque tard dans l'art moderne.

Dans Qu'est-ce que le classicisme, *Peyre distinguait plusieurs traits determinés :*

— *pas tout à fait* le rationalisme, *que l'ordre intelectuel ;*

— la valeur universelle *et* impersonnelle *des oeuvres ;*

— la priorité de la nature *(au sens limité, „classique" du terme)* et *de la vérité ;*

— le respect des règles, *fondé sur l'idée élémentaire que l'art n'a jamais été le produit du hazard ;*

— la priorité de l'art *et l'attention accordée* à la morale ;

— la liaison avec l'Antiquité.

Ces caractéristiques du classicisme (Peyre se rapporte au classicisme français) peuvent être adoptées par le phénomène classique dans sa totalité : en nuançant, en éliminant

Scanned with OKEN Scanner

certaines limitations que toute synthèse suppose, ayant, une fois de plus, en vue le contexte baroque — tout dans une véritable perspective de la dialectique du classicisme. Loin d'imposer des formes immuables et contre certains des préceptes de sa doctrine (donc on ne peut pas dire que c'est une doctrine close) le classicisme a fait l'expérience de la variété. L'expérience des modèles (la liaison avec l'Antiquité, en Europe et dans l'Extrême-Orient) a été une expérience double : on l'avait dit que les écrivains classiques avaient essayé de créer dans la même manière *que les antiques, mais, en même temps, cette première attitude qui figure dans l'oeuvre signifie aussi la volonté de créer* d'une autre façon *et, en fin de compte, cette volonté a triomphé. L'idée que le „néoclassicisme a modernisé l'Antiquité" est l'un des plus importants profits de l'exégèse critique. La modernité du classicisme s'avère une fois de plus vraiment durable, d'autant plus dans ce siècle si riche en expériences littéraires.*

Traduction par *EMILIA S. RUSU*

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

A

Adam, Antoine — 19, 20, 41, 95, 138, 319, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 164, 174, 176, 185, 187, 204, 215, 251, 290, 301.
Addison, Joseph — 81.
Alarcón, Juan Ruiz de — 90.
Albérès, R. M. — 16, 189.
Alberti, Leon Battista — 26.
Alecsandri, Vasile — 130.
Alexandrescu, Sorin — 102.
Alfieri, Vittorio — 168, *172-173*, 176, 181, 183, 299.
Alonso, Dámaso — 80.
Arghezi, Tudor — 259.
Aristofan — 124.
Aristotel — 26, 27, 28, 34, 42, 43, 47, 49, 50, 52, 54, 58, 60, 61, 76, 117, 177.
Arnáis, Palmira — 130.
Artaud, Antonin — 133.
Aston, W. G. — 72, 212, 217, 233, 234, 265, 268.
Aubignac, Abatele d' — 27, 42, 117, 137, 138, 176.
Aubigné, Agrippa d' — 286.
Aubrun, Charles V. — 69, 130, 144.
Auerbach, Erich — 104, 105, 106.
Augustus — 15.
Avenant, Sir William d' — *168*, 169.

B

Bacon, Fancis — 38.
Bahtin, Mihail — 117.
Balzac, Guez de — 40, 187.
Balzac, Honoré de — 113.
Bariț, Gheorghe — 18.
Barthes, Roland — 158, 159, 163, 180, 292.
Bashô, Matsuo (Munefusa, Matsuo) — 10, 14, 15, 23, *261-283*, 296, 303, 311, 313, 316, 323.
Baudelaire, Charles — 243, 249, 289.
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de — 98, 113.
Beckett, Samuel — 15, 121.
Bénichou, P. — 149, 150.
Bergerac, Cyrano de — 94.
Blaga, Lucian — 134, 270.
Blyth, R. H. — 264.
Boileau-Déspreaux, Nicolas — 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 45, 48, 50, 51, 53, 54, *57-60*, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 99, 105, 115, 176, 182, 187, 241, *244-248*, 250, 293, 297, 298, 301, 303, 306, 312.
Bonnard, André — 113.
Bonneau, Georges — 277.
Boor, Helmut de — 172.

Scanned with OKEN Scanner

Borges, Jorge Luis — 231, 232, 233.
Bossu, (le Père) — 27.
Bossuet, Jacques-Bénigne — 24, 303.
Bourget, Paul — 189.
Bousquet, Georges — 233.
Botez, Demostene — 192.
Bray, René — 27, 28, 29, 31, 32, 35, 37, 40, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 59, 100, 118.
Breton, André Le — 188, 189, 203.
Bride, R. Mac — 141, 149, 150.
Brunetière, Ferdinand — 301.
Bussy-Rabutin, Roger de — 201.
Butor, Michel — 189, 190, 210, 230.
Butler, Philip — 91.
Byron, George Gordon — 288.

C

Calderón de la Barca, Pedro — 69, 89, 94.
Camus, Albert — 111, 224.
Cantemir, Antioh — 70.
Cantemir, Dimitrie — 86, 88, 286.
Caragiale, I. L. — 101, 117, 121, 126, 131.
Carlyle, Thomas — 18.
Casanova, Giovanni Giacomo — 108.
Castelvetro, Ludovico — 26, 27, 28, 42, 45, 47.
Castiglione, Baldassare — 27.
Castro, Guillén de — 139, 140.
Cato, Marcus Porcius — 21.
Catulus, Quintus Lutatius, 21.
Cazamian, Louis — 127, 128, 168, 169, 170.
Călinescu, G. — 12, 20, 21, 22, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 296, 300, 301, 302, 306, 307, 309, 311, 318, 324.
Cervantes Saavedra, Miguel de — 234.
Chamberlain, B. H. — 233.
Chapelain, Jean — 25, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 50, 51, 61, 71, 77, 138, 244, 244, 245, 246, 247.
Chassignet, Jean Baptiste — 85, 86.
Chénier, Marie-Joseph — 300.
Chesterton, Gilbert Keith — 23.
Cicero, Marcus Tullius — 21.
Clarac, Pierre — 58, 59, 253, 254, 259, 260, 283.
Cogny, Denise — 299.
Cogny, Pierre — 299.
Colletet, Guilaume — 38.
Confucius — 309.
Congreve, William — 122, *123-124.*
Constantinescu, Dan — 270, 277.
Constantinescu, Viorica S. — 86, 91.
Corneille, Pierre — 20, 25, 27, 31, 33, 36, 37, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 54, 55, 57, 63, 77, 82, 89, 91, 94, *95-96,* 97, 115, 116, 118, 122, 133, 136, 137, *138-155,* 156, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 189, 204, 225, 240, 241, 244, 245, 288, 289, 93, 94, 296, 298, 299, 304, 307, 311, 312, 318, 324.
Corneille, Thomas — 91, 121, 122.
Costin, Miron — 80, *86-87.*
Coudenhove, Gerolf — 272.
Craig, George Gordon — 121.
Croce, Benedetto — 28.
Cruz, Juana Inéz de la — 85.
Curticăpeanu, Doina — 86.

Scanned with OKEN Scanner

Curtius, E. R. — 19, 58, 79, 301.
Cysarz, Herbert — 80, 83.

D

Davray, Henry-D. — 72, 268, 277.
Delavrancea, Barbu Ştefănescu — 113.
Descartes, René — 24, 31, 32, 56, 108.
Diderot, Denis — 114.
Dimov, Leonid — 84.
Dobrée, Bonamy — 124, 127.
Domenach, J.-M. — 135.
Done, John — 80, *87*, 286.
Dryden, John — 24, 33, 34, 38, 39, 60, *61-64*, 65, 66, 67, 75, 124, *168-171*, 176, 177, 181, 183, 240, 293, 298, 299, 303, 307, 311, 318, 324.
Du Bellay, Jaochim — 28, 306.
Dufrenne, Mikel — 36.
Dumas, Alexandre — 234.
Dumas-fils, Alexandre — 98.
Dürrenmatt, Friedrich — 118.

E

Earle, John — 18.
Eckermann, J. P. — 20.
Eco, Umberto — 272, 273.
Eliade, Mircea — 231.
Eliade Rădulescu, Ion — 18.
Eliot, T. S. — 23, 63, 238, 287, 300, 307, 308, 309.
Eluard, Paul — 354, 255.
Eminescu, Mihai — 165, 249, 266, 292.
Ennius, Quintus — 21.
Erasmus — 136.
Eschil — 133.
Esop — 250, 251, 252, 257.
Espronceda y Delgado, José — 305.
Etherege, George — 122, *123*, 124.
Etiemble, René — 8, 9, 71, 72, 213, 261, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 315, 321.
Euripide — 12, 41, 135, 158, 177, 297.

F

Facca, Costache — 130.
Faguet, Émile — 32, 101, 106, 112, 159, 160, 176, 177, 180, 182, 241, 257, 258, 259.
Félibien, André — 55.
Fénelon, François de Salignac — 160, 258.
Fernandez, Ramon — 97, 99, 100, 311, 317, 323.
Ficino, Marsilio — 26, 27.
Fielding, Henry — 234.
Flecher, John — 124.
Firdousi — 309.
Fontenelle, Bernard le Bovier de — 188.
Frazer, James George — 231.
Frisch, Max — 108, 115.
Fujiwara (familia) — 213.

G

Garcia de la Huerta, Vicente — 168, *174*, 176, 177, 181, 183.
Gardner, Helen — 87.
Garnier, Robert — 136.
Gellius, Aulus — 16, 17, 21.
Gide, André — 110, 188, 211.
Gilbert, Gabriel — 160, 165.
Gilbert, K. E. — 38.
Giraudoux, Jean — 108, 134.
Glinka, F. N. — 18.
Goethe, Johann Wolfgang — 11, 12, 15, 18, 20, 23, 72, 133, 274, 287.
Goldoni, Carlo — 115, 117, 129, 130.
Góngora y Argote, Luis de — 85, 286.
Gottsched, Johann Cristoph — 21, 24, 25, 31, 33, 61, *67-*

Scanned with OKEN Scanner

69, 71, 129, 168, *171-172.*
Gracián, Baltazar — 80, 81.
Griboedov, Alexandr Sergheevici — 130.
Giraudoux, Jean — 108, 134.
Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von — 211.
Gryphius, Andreas — 87, 89-90, 129, 137, 286.
Guarini, Giovanni Battista — 27.
Guilleragues, — 188.
Gundert, W. — 223, 233, 268, 269, 280, 281.

H

Hardy, Alexandre — 136, 137.
Hasdeu, B. P. — 130.
Hasumi, Toshimitsu — 262, 263, 269, 277, 280, 281.
Hausmann, Manfred — 268, 269.
Hazard, Paul — 303, 304.
Hennjô (Yoshimine Munesada) — 74, 75.
Herland, Louis — 152, 153, 159.
Herondas — 115.
Hitomaro, Kakinomoto no — 75, 76.
Highet, Gilbert — 78.
Hocke, Gustav René — 79.
Hofmann von Hofmannswaldau, Ch. — 84.
Hokusai — 278.
Holberg, Ludwig — 64, 129.
Homer — 39, 40, 76.
Horatius — 25, 27, 30, 33, 34, 36, 39, 42, 51, 52, 53, 58, 66, 67, 69, 242.
Hugo, Victor — 234.
Husserl, Edmund — 272.

I

Ianoşi, Ion — 132, 134.
Ikku, Jippensha — 213.
Iliescu, Lazăr — 68.
Iorga, Nicolae — 124, 189.
Iriarte, Tomas de — 130.
Ishii, Seishi — 261.
Issa, Kobayashi — 275.
Ivaşcu George — 18, 86.

J

James, Henry — 226, 227.
Jarry, Alfred — 101, 126, 131.
Jodelle, Etienne — 136.
Johnson, Samuel — 62.
Jonson, Ben — 63, 122, 124, 125.
Jouvet, Louis — 295.

K

Kawabata, Yasunari — 15.
Kafka, Franz — 15.
Kerouac, Jack — 272, 279.
Kierkegaard, Sören — 224.
Kikaku, Enomoto — 276.
Kleist, Heinrich von — 131, 291.
Kuhn, H. — 38.
Kuronushi, Ohtomo no — 74, 75.

L

La Bruyère, Jean de — 24, 77, 112, 150, 151, 156, 298.
La Fayette, Marie-Madelaine — 187, 188-211, 214, 215, 225, 226, 227, 232, 237, 240, 258, 299, 302, 304, 313.
La Fontaine, Jean de — 10, 23, 24, 40, 47, 77, 119, *248-261,* 281, 282, 283, 298, 307, 311, 316, 323.
Lagarde, André — 189.
Lamartine, Alphonse de — 180, 201, 249, 255.
La Mesnardière — 27, 42, 45, 47, 138.
Lanson, Gustave — 15, 19,

Scanned with OKEN Scanner

20, 24, 30, 35, 36, 41, 43, 58, 59, 95, 97, 98, 106, 114, 119, 120, 133, 134, 137, 138, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 156, 159, 161, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 184, 188, 242, 246, 250, 256, 257, 300, 301.
La Rochefoucauld, François — 24, 203, 251, 253, 291, 293, 299.
Legouis, Emile — 128, 269.
Lemaître, Jules — 111.
Lemercier, Louis-Jean-Népomucène — 71.
Lerminier, Georges — 164.
Lessing, Gotthold Ephraim — 68.
Leti, Gregorio — 304.
Levițchi, Leon — 34, 67.
Liiceanu, Gabriel — 132.
Lohenstein, Daniel Casper — 89, *90*.
Lorain, Claude — 258.
Louis XIV — 15, 58, 132, 215, 244, 247, 251, 252.
Luzán, Ignacio de — 24, 25, 33, *69*, 71.
Lyly, John — 81.

M

Maeterlinck, Maurice — 126, 160.
Magnino, Leo — 265.
Maiorescu, Titu — 292.
Mairet, Jean — 139.
Malherbe, François de — 29, 71, *241-244*, 258.
Malraux, André — 13.
Marino Adrian — 11, 14, 15, 17, 19, 80, 81, 300.
Marino, Giambattista — 27, *84*, 85.
Marinescu, Ionel — 35, 45, 53.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de — 98.
Marot, Clement — 244.
Martini, Fritz — 68, 69, 129.
Marvel, Andrew — *88*.
Mazilu, Dan Horia — 80, 86.
Menandru — 124.
Meun, Jean de — 18.
Meyerhold, Vsevolod — 116, 121.
Michard, Laurent — 189.
Mielcescu, Doru — 270.
Milton, John — 18.
Mokulski, S. — 116.
Moland, Louis — 161.
Molière, Jean Baptiste Poquelin — 15, 21, 24, 33, 37, 42, 43, 47, 55, 89, 92, *96-121*, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 148, 160, 187, 40, 241, 245, 251, 254, 256, 289, 293, 294, 296, 299, 303, 311, 318, 324.
Molina, Tirso de — 94, 108, 109.
Montaigne, Michel de — 187.
Montesquieu, Charles-Louis de — 303.
Montiano, Augustin — 69.
Moore, W. G. — 110.
Moratin, Leandro Fernández de — 130-131.
Moreau, Pierre — 157, 159, 166, 294.
Moret, André — 83.
Moreto, Augustin — 94.
Morot-Sir, Edmond — 164.
Morsztyn, Jan Andrzej — 80.
Motoori, Norinaga — 212, 233.
Mozart, Wolfgang Amadeus — 109.
Munteanu, Basil — 100, 108, 224.
Murasaki, Shikibu (Doamna) — 9, 14, *75-76*, 110, *212-225*, 226, 227, 228, 231, 233, 234, 235, 236, 240, 289, 294, 303, 311, 313, 318, 322, 324.
Muratori, Ludovico Antonio — 33, 39, 44, *64-65*, 75, 307.
Musset, Alfred de — 131.

Scanned with OKEN Scanner

N

Nadal, O. — 149.
Nasarre, Blas — 69.
Năsturel, Udriște — 86.
Negoițescu, I. — 104.
Negrici, Eugen — 86.
Nerval, Gérard de — 249.
Nestroy, Johann — 117.
Newald, Richard — 172.
Nicole, Pierre — 51, 56.
Niderst, Alain — 190, 192, 194, 195, 198, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 208, 237.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm — 134.
Nodier, Charles — 16.
Noica, Constantin — 274, 275.

O

Olteanu, Ioanichie — 270, 277.
O'Neill, Eugene — 15, 134.
Onitsura, Kamijima — 275.
Ono, Setsuko — 13, 262, 263, 273, 280.
Opitz, Martin — 85.
Ors, Eugenio d' — 79, 80.

P

Pallavicino, Sforza — 81.
Papu, Edgar — 80.
Pascal, Blaise — 21, 24, 56, 240.
Pater, Walter — 23.
Paulhan, Jean — 265.
Pellegrini, Matteo — 81.
Pericle — 15, 132.
Périers, Bonaventure des — 260.
Perrault, Charles — 72, 75.
Petrescu, Camil — 117.
Peyre, Henri — 12, 19, 20, 70, 96, 118, 155, 298, 310, 311, 312, 317, 318, 323, 324.
Phaedrus — 250, 251.
Picard, Raymond — 299.
Piccolomini, Francisco Pizarro — 174.
Picon, Gaëtan — 9, 29, 53, 76, 77, 299, 305, 316, 322.
Pilpay — 250, 256, 282.
Pindar — 244.
Pippidi, D. M. — 49.
Pirandello, Luigi — 15.
Pitagora — 26.
Platon — 26, 84.
Plautus, Titus Macius — 95, 98, 116.
Plotin — 26.
Plutarch — 136.
Poe, Edgar Allan — 279.
Pope, Alexander — 21, 24, 25, 31, 33, 34, 38, 39, 45, 46, *65-67*, 69, 293, 307.
Poussin, Nicolas — 37, 258.
Pradon, Jacques — 165.
Propertius, Sextus — 16.
Proust, Marcel — 15, 235.
Pulbere, Ion — 80.
Pușkin, Alexandr Sergheevici — 18.

Q

Quintilian, Marcus Fabius — 40, 66.

R

Rabelais, François de — 81, 103.
Racan, Honorat de — 138.
Racine, Jean Baptiste — 12, 15, 24, 31, 33, 41, 42, 43, 47, 48, 50, 89, 91, 96, 97, 98, 121, 122, 133, 149, 150, 154, *155-167*, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 237, 240, 241, 245, 248, 254, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 303, 307, 311, 318, 324.

Scanned with OKEN Scanner

Rapin, René — 45, 50.
Raymond, Marcel — 80.
Rău, Aurel — 270.
Reenberg, Thoger — 64.
Reich, Hermann — 104.
Renan, Ernest — 254.
Revon, Michel — 22, 40, 73, 212, 213, 214, 215, 219, 264, 274, 276, 282.
Richardson, Samuel — 109, 224, 234.
Richelieu, Cardinalul de — 60, 139, 144.
Rimbaud, Arthur — 154.
Rivarol, Antoine de — 15.
Ronsard, Pierre de — 28, 29, 40.
Rotrou, Jean de — 91, 138. 249, 253, 255, 258, 259, 260,
Rousseau, Jean-Jacques — 303.
Rousset, Jean — 78, 80, 82, 87, 88, 91, 92, 93, 107, 108, 110, 111, 112, 137, 143, 152, 154, 241, 286, 311, 318, 324.
Roy, Claude — 254.

S

Sabatier, Robert — 119, 244, 248, 257.
Sadoveanu, Ion Marin — 89.
Saikaku, Ihara — 213.
Saint-Amand, Marc-Antoine de Gérard — 247, 248.
Sainte-Beuve, Charles Augustin de — 118, 292, 300, 301, 306, 307, 308, 309.
Saint-Evremond, Charles de — 31, 158, 182.
Saint-Simon, Louis de — 256.
Saint-Victor, Paul — 291.
Saintsbury, George — 58.
Sales, François de — 187.
Sammi, Daini no — 214.
Sanctis, Francesco de — 129, 173.
Sartre, Jean-Paul — 134.
Scaliger, Julius Caesar — 25, 26, 27, 28, 30, 35, 36, 40, 42, 47.
Scarron, Paul — 94, 187.
Schanz, Martin — 21.
Scherer, Edmond — 16, 119.
Schiller, Friedrich — 18, 41, 42.
Schlumberger, Jean — 99.
Schopenhauer, Arthur — 135.
Scrob, Carol — 292.
Scudéry, Georges de — 42, 47, 61, 91, 122, 138.
Scudéry, Madeleine de — 187, 188, 233.
Sebillet, Thomas — 17.
Seneca — 135, 136, 161, 170, 177, 242.
Sévigné, Marie de — 240, 258.
Shakespeare, William — 81, 82, 88, 99, 104, 117, 123, 129, 135, 144, 171, 291, 309.
Shiki, Masaoka — 267, 274.
Sieffert, René — 235, 275.
Silesius, Angelus — 83.
Sofocle — 15, 76, 133.
Sono-Jo — 281.
Sorel, Charles — 187.
Southerne, Thomas — 124.
Sponde, Jean de — 80, 83.
Stahl, Henriette Yvonne — 214.
Steffen, Hans — 90.
Steiner, George — 135.
Sumarokov, Alexandr Petrovici — 71.
Suzuki, Taisetsu — 13.
Svendsen, Hanne Marie — 64.
Svendsen, Werner — 64.

Ş

Şăineanu, Const. — 186, 189.

Scanned with OKEN Scanner

T

Taine, Hippolyte — 162, 252.
Tasso, Torquato — 27.
Tatarkiewicz, Ladislas — 26, 55, 56.
Tănăsescu, Manuela — 80, 86.
Teitoku, Matsunaga — 278.
Terentius Afer, Publius — 105, 116.
Tesauro, Emmanuele — 81.
Thackeray, William — 234.
Thibaudet, Albert — 15, 32, 57, 63, 188, 189, 244, 245, 246, 247, 306.
Tieghem, Philippe van — 32, 43, 44, 51, 59, 60.
Tita, Aurel — 259.
Todorov, Ţvetan — 226, 227.
Trigueros, Cándido Maria de — 174.
Trissino, Giangiorgio — 136.
Tsurayuki, Ki no — 9, 14, 22, 40, 44, 62, *71-75*, 76, 217, 307, 313, 316, 322.

U

Ulenbrook, Jan — 268, 269, 277, 278, 279.
Urfé, Honoré d' — 141, *185-188*, 189, 303.

V

Valéry, Paul — 29, 310, 317, 323.
Valmiki — 309.
Vega Carpio, Lope Felix de — 28, 46, 69, 89, 99, 174.
Vergilius, Maro, Publius — 39.
Vianu, Elena — 202, 253, 258.
Vianu, Tudor — 191.
Vida, Marco Girolamo — 27, 28 ,36, 40.
Vigny, Alfred de — 157.
Vinaver, Eugène — 164.
Vinci, Leonardo da — 26, 27.
Voltaire — 46, 71, 130, 182, 288, 298, 303.
Vossius, Gerardus Johannis — 26, 42.

W

Walzel, Oscar — 81, 92.
Warton, Joseph — 66, 67.
Watson, George — 61, 62, 63, 65, 66.
Watts, Alan W. — 272.
Weisstein, Ulrich — 8.
Wellek, René — 8, 18, 19.
Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm — 90.
Wilpert, Gero von — 72.
Wittgenstein, Ludwig — 273.
Wölfflin, Heinrich — 79, 92, 285.
Wundt, Wilhelm — 64.
Wycherley, William — 122, 124, *125-129*, 240, 289, 294, 297, 298, 299, 300, 311, 318, 324.

Y

Yasuhidé, Bunnya no — 74, 75.

Z

Zamfir, Mihai — 235.
Zamfirescu, Ion — 125, 128.
Zarifopol, Paul — 104.
Zeami, Motokiyo — 71.
Zola, Émile — 20.

Scanned with OKEN Scanner

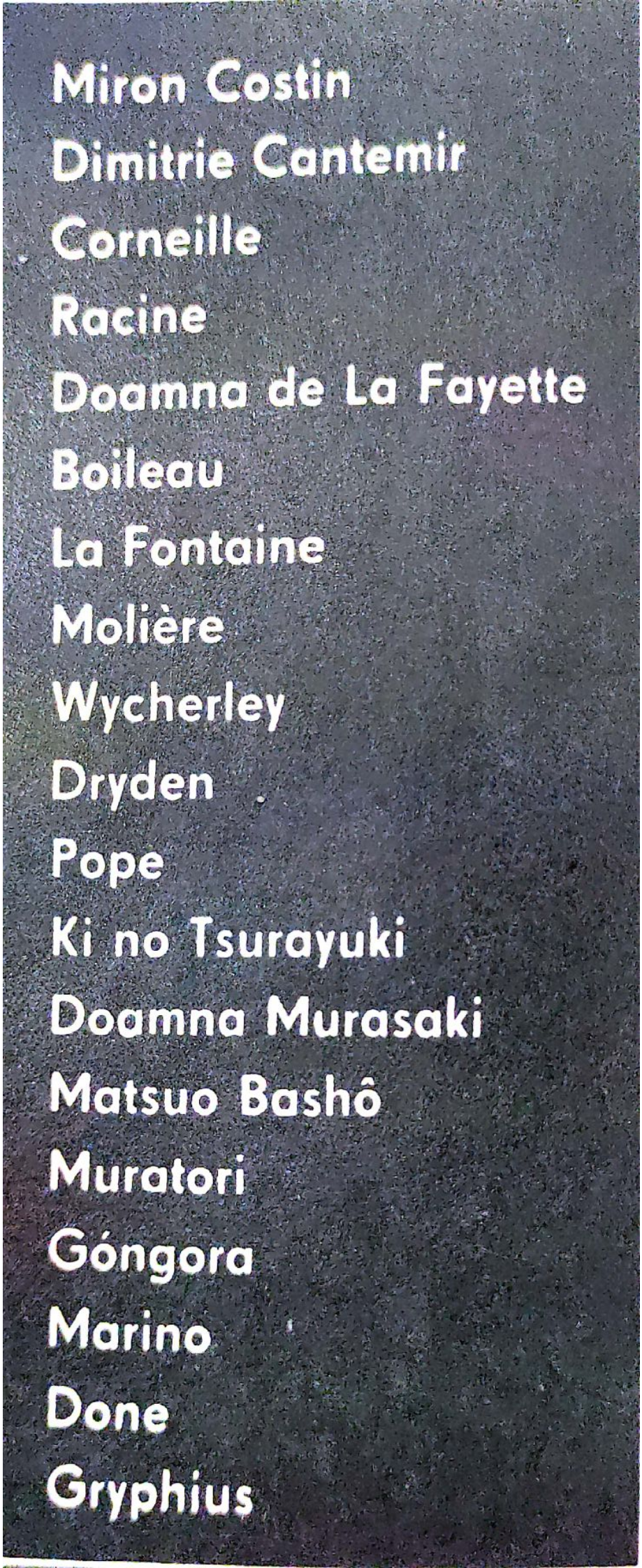
CUPRINS

COMPARATISMUL ŞI LITERATURA CLASICĂ . . 7
CLASIC, CLASICISM — SENSURILE ŞI ISTORICUL TERMENILOR 11
IDEILE LITERARE SAU POSIBILITATEA ŞI IMPOSIBILITATEA ESTETICII 24
I. Principiile 29
1. Raţionalismul 30
2. Imitaţia naturii 34
3. Imitaţia anticilor 39
4. Artă şi morală 41
5. Artă şi geniu 44
6. Regulile 46
a. Verosimilul 49
b. Convenienţele 50
c. Miraculosul 51
d. Puritatea genurilor şi a stilului 52
e. Unităţile 53
II. Cele două estetici ale secolului 55
III. Destinul lui Boileau şi al doctrinei clasice 57
1. Experienţa lui Boileau 57
2. Alte experienţe estetice 60
a. Dryden 61
b. Thoger Reenberg 64
c. Ludovico Antonio Muratori 64
d. Alexander Pope 65
e. Gottsched 67
f. Ignacio de Luzán 69
IV. O doctrină clasică neeuropeană ? 71
V. Clasicismul — posibilitatea şi imposibilitatea esteticii 76
BAROCUL ŞI CLASICISMUL 78
1. Poetica barocă 80

Scanned with OKEN Scanner

2. Genurile baroce 81
a. Lirica barocă 82
b. Teatrul baroc 88
VIS COMICA 94
I. „Modelul" comediei lui Molière 96
1. Molière și tradiția genului comic 97
2. Structura personajului 101
3. Actualitatea poetului comic 115
II. Comedia de orientare clasică în alte țări . 121
1. Etherege, Congreve, Wycherley 122
2. Gryphius, Holberg, Fernandez de Moratin . . 129
FORMELE TRAGEDIEI 132
I. Începuturile 135
II. „Modelul" tragediei lui Corneille 138
III. „Modelul" dramei raciniene 155
IV. Alte forme de tragedie 167
1. John Dryden 168
2. Gottsched 171
3. Alfieri 172
4. Garcia de la Huerta 174
V. Structura tragediei 174
STAREA ROMANULUI 184
I. La Princesse de Clèves 188
1. Personajele 190
2. Cadrul fizic. Natura pasiunii 205
II. Ghennji monogatari 212
1. Un roman curtean „clasic" 215
2. Personajele 219
III. Structura romanului clasic 225
ORIZONTURILE POEZIEI 240
I. Poezia disciplinată (Malherbe) 241
II. Critica împotriva poeziei (Boileau) 244
III. Marea poezie a fabulei (La Fontaine) . . . 248
IV. Lirismul canonizat (Matsuo Bashô) 261
CE ESTE UN CLASIC ? 284
CONCLUZII 310
EINFÜHRUNG IN DIE KLASSISCHE LITERATUR (Zusammenfassung) 315
INTRODUCTION DANS LA LITTÉRATURE CLASSIQUE (Résumé) 321
INDICE DE NUME 327

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner